Ф. ЛИСТ

Ф. ШОПЕН




SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Среди книг, посвященных великим музыкантам, книга Листа о Шопене занимает совершенно особое место. Значение ее определяется прежде всего тем, что она написана не рядовым человеком – литератором, искусствоведом, критиком, – а истинно великим музыкантом-художником. Перед нами не просто книга о Шопене, а книга одного великого человека о другом, книга гения о гении. Больше того: перед нами своеобразнейший исторический и психологический документ эпохи. Это – взволнованная автобиографическая исповедь художника, остро чувствующего свое одиночество в буржуазном обществе и смело выступающего в защиту благородных идеалов прогресса и гуманизма. Можно сказать без преувеличения, что из всего написанного художниками о художниках вряд ли найдется еще книга, в которой бы с такой любовью и преданностью, с таким пылким воодушевлением и вместе с тем с такой удивительной проницательностью и откровенностью один гений высказался о другом.

- Франц Лист
  - Общий характер творчества Шопена
  - Полонезы
  - Мазурки
  - Виртуозность Шопена
  - Личность Шопена
  - Юность Шопена
  - Лелия
  - Последние годы, последние дни
    -
    - Книга о великом польском музыканте
      - 1
      - 2
      - 3
      - 4
      - 5
      - 6
      - 7
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4

- ○ 5
- ○ 6
- ○ 7
- ○ 8
- ○ 9
- ○ 10
- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48

- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92

- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136

- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180

- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224

- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232
- ○ 233
- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238
- ○ 239
- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243
- ○ 244
- ○ 245
- ○ 246
- ○ 247
- ○ 248
- ○ 249
- ○ 250
- ○ 251
- ○ 252
- ○ 253
- ○ 254
- ○ 255
- ○ 256
- ○ 257

Франц Лист
Шопен

Общий характер творчества Шопена

Веймар, 1850.

Шопен! нежный гений гармонии! Какое сердце, его полюбившее, какая душа, с ним сроднившаяся, не дрогнет, услышав его имя, как при воспоминании о каком-то высшем существе, с которым посчастливилось встретиться! Но как бы ни скорбели о нем все артисты и многочисленные друзья, позволительно сомневаться, настал ли уже момент всеобщей верной оценки по достоинству того, чью потерю мы так исключительно остро чувствуем, и уяснено ли высокое место, какое готовит для него будущее.[1]

Если в жизни часто подтверждалась истина, что *нет пророка в своем отечестве,* то не верно ли также и то, что люди будущего, те, кто его предчувствуют и приближают своими творениями, не бывают признаны пророками своей эпохой?… И правда, разве могло бы быть иначе?… Не возносясь в сферы, где разум должен был бы, до известной степени, служить порукой опыту, осмелимся утверждать, что в области искусств всякий гений-новатор, всякий автор, который, оставляя идеалы, типы, формы, питающие и восхищающие его современность, ставит новый идеал, создает новые типы и неведомые формы, – раздражает современное ему поколение. Только последующее поколение поймет его мысль, его чувство. Напрасно молодые художники, друзья и последователи такого новатора, будут ополчаться против ретроградов, которые неизменно душат живых мертвечиной, в музыке еще больше, чем в других искусствах, – только времени дано порою выявить всю красоту и все значение новых вдохновений и форм.

Многообразные формы искусства – своего рода заклинания; весьма различные формулы его предназначены вызывать в своем магическом круге чувства и страсти, которые художник желает сделать ощутимыми, зримыми, слышимыми, в известном смысле осязаемыми, и передать во всем их внутреннем трепетании; гений выявляет себя изобретением новых форм, – иногда в применении к чувствам, пока еще не возникавшим в волшебном круге искусства. В музыке, так же как и в архитектуре, восприятие связано с эмоцией без посредника в виде мысли и рассудка, не так, как в ораторском искусстве, в поэзии, в скульптуре, в живописи, в драматическом искусстве, где требуется знание и понимание их содержания, которое разумом постигается раньше, чем сердцем. Поэтому одно уже применение необычных форм и приемов разве не мешает непосредственному пониманию

произведения этого искусства?… Необычность новых впечатлений от самой манеры высказывать, выражать свои мысли и чувства, сущность, очарование и тайна которых еще не раскрыта, – поражает, даже утомляет; произведения, созданные в таких условиях, принимаются за написанные на непонятном языке, который, как таковой, кажется поэтому варварским.

К нему трудно приучить ухо, трудно вполне понять основания, в силу которых прежние правила изменяются, постепенно переделываются, применяясь к условиям, не существовавшим в момент их возникновения, – этого достаточно, чтобы отшатнуть многих. Упорно отказываются изучать новые произведения, не желают разбираться в том, что они хотели сказать и почему нельзя было сказать это иначе, без нарушения старинных традиций музыкальной речи; думают таким образом изгнать из священной области чистого, лучезарного искусства грубый жаргон, недостойный прославленных мастеров прошлого.

Подобное предубеждение сильнее испытывают натуры добросовестные, положившие много труда на изучение уже постигнутого ими и уверовавшие в свое знание, как в догму, *вне которой нет спасения;* оно становится еще сильнее, упорнее, когда гений-новатор в новые формы облекает чувства, ранее не получавшие выражения. Тогда его винят в незнании и того, о чем искусство может говорить, и того, как оно должно говорить.

Музыканты не могут даже надеяться, что смерть может вдруг *повысить ценность* их трудов, как это бывает с произведениями художников, и никто из них не мог бы на пользу своим рукописям повторить уловку одного из великих фламандских мастеров, который, пожелав при жизни использовать свою будущую славу, наказал своей жене распространить слух о своей кончине, чтобы поднять цену картин, которыми он позаботился украсить свою мастерскую. Пристрастные воззрения школы также могут в изобразительных искусствах задержать правильную оценку тех или иных мастеров при их жизни. Кому не известно, что страстные поклонники Рафаэля метали громы и молнии против Микеланджело, что в наши дни долго не признавали заслуг Энгра, сторонники которого, в свою очередь, подносили Делакруа, а в Германии приверженцы Корнелиуса предавали анафеме последователей Каульбаха,[2] и те тоже не оставались в долгу. Однако в живописи эта борьба школ раньше получает справедливое разрешение: выставленную новатором картину или статую могут смотреть все; глаза массы привыкают к ним, а мыслитель, беспристрастный критик (если такие бывают!) может добросовестно изучить ее и открыть в ней реальную ценность идеи и непривычных пока форм. У него всегда есть возможность

вновь рассмотреть ее и определить (было бы желание), есть ли в ней или нет полное соответствие между содержанием и формой.

Иное дело в музыке. Упорные приверженцы старых мастеров и их стиля не разрешают беспристрастным умам освоиться с творениями возникающей школы. Они прилагают все усилия, чтобы помешать ознакомлению с ними публики. Если ненароком и предстоит исполнение 'какого-нибудь произведения, написанного в новом стиле, они, не довольствуясь атаками на него всех органов печати, имеющихся в их распоряжении, не допускают этого исполнения. Они налагают руку, на оркестры и консерватории, концертные залы и салоны, воздвигая против всякого автора, перестающего быть подражателем, систему запрета, начиная со школ, где формируется вкус виртуозов и дирижеров, кончая уроками, лекциями, концертами – как публичными, так и домашними, интимными, где формируется вкус слушателей.

Художник и скульптор справедливо могут надеяться мало-помалу обратить в свою веру тех беспристрастных современников, кого не делают неспособным к всякому обращению зависть, злоба, предвзятость: благодаря общественной доступности своих творений они имеют возможность воздействовать на всех, кто обладает душой прямой, кто способен стать выше мелких препирательств художественных группировок. Новатор же музыкант осужден судьбой ждать следующего поколения, пока его сначала выслушают, затем поймут. Вне театра, у которого свои условия, свои законы, свои нормы (их мы здесь не касаемся), музыкант не может надеяться завоевать публику при жизни, увидеть воочию, что всякий читающий и исполняющий его музыку вполне понимает и ясно представляет себе чувство, его вдохновлявшее, волю, его воодушевлявшую, мысль, его направлявшую. Ему надо заранее мужественно отказаться от надежды видеть широко признанными и оцененными равными ему художниками значение и красоту формы, в которую он облек свое чувство и свою мысль, – это возможно не раньше, чем через четверть века, – иначе говоря, – не раньше его смерти. Смерть несет с собой заметную перемену суждений, – не потому ли, что дает всем злобным мелким страстям местного соперничества случай высмеять, атаковать, подорвать модные репутации, противопоставляя их плоской продукции творения тех, кого больше не существует. Но как далеко еще такому ретроспективному признанию, которое зависть заимствует у справедливости, до понимания – симпатизирующего, искреннего, проникнутого любовью, восхищением, заслуженного гением или недюжинным талантом!

Однако ретрограды в музыке не так уж, может быть, виновны, как думают те, чьи усилия они нейтрализуют, чьим успехам они препятствуют, чью славу они задерживают. Как не считаться с той действительной для них трудностью понять красоты, им неведомые, оценить достоинства, которые они так упрямо отрицают? Слух – чувство бесконечно более чуткое, нервное, тонкое сравнительно со зрением; когда слух, переставая служить простым житейским нуждам, несет мозгу эмоции, связанные со звуковыми ощущениями, мысли, вызванные различными звуковыми образами (их последовательностью, группировкой, сочетанием, дающими мелодию, ритм и гармонию), то к новым звуковым формам несравненно труднее привыкнуть, чем к новым зрительным. Глаз гораздо скорее привыкает к контурам тонким или грубым, к линиям угловатым или округлым, к чрезмерному употреблению красок или поражающему отсутствию их, – и сквозь «манеру» постигает строгость или патетику замысла художника; напротив, ухо труднее мирится с диссонансами, его ужасающими, поскольку оно не уловило их мотивировки, с модуляциями, смелость которых кажется ему головокружительной, поскольку оно не почуяло в них скрытой связи, одновременно и логической и эстетической. Так же бывает и с мотивами, принятыми в одном архитектурном стиле и совершенно неприемлемыми в другом. Кроме того, музыканты, не связывающие себя рутинными условностями, больше других художников нуждаются в содействии времени, так как их искусство, затрагивающее самые нежные струны человеческого сердца, ранит его и мучит, когда не чарует его и не восхищает.

Натуры самые юные и самые живые меньше привязаны к привычной прелести прежних форм и чувств, выражаемых этими формами (прелести, достойной уважения даже в том случае, когда такое очарование прежним становится тиранническим); такие натуры прежде других загораются любопытством, затем страстью узнать новый язык, который, естественно, как сущностью своей, так и формой, соответствует новому идеалу новой эпохи, новым типам, возникающим в период, идущий на смену прежнему.

Благодаря этим юным фалангам энтузиастов, борющихся за тех, кто описывает их впечатления и дает жизнь их предчувствиям, новый язык распространяется среди косных элементов общества; благодаря им же общество постигает наконец его смысл, значение, строение и решается воздать должное его достоинствам и заключенным в нем богатствам.

Какова бы ни была популярность части произведений мастера, о котором мы будем говорить, кого страдания сломили

задолго до кончины, можно предсказать, что через двадцать пять или тридцать лет его произведения получат оценку менее поверхностную и легковесную, чем теперь. Будущие историки музыки отведут место – и не малое – тому, кто был в ней отмечен таким редким мелодическим гением, кто дал такие чудесные откровения в области ритмики, кто столь счастливо и столь замечательно расширил гармоническую ткань; его достижениям по справедливости отдадут предпочтение перед множеством произведений большего объема, заигранных оркестрами, запетых множеством *примадонн.*

Гений Шопена был достаточно глубок, возвышен, а главное – достаточно богат для того, чтобы сразу занять подобающее место в обширной области оркестрового искусства. У него были достаточно крупные, законченные, обильные музыкальные мысли, чтобы заполнить собою все звенья роскошной инструментовки. На упреки педантов в недостатке полифонии он мог бы с усмешкой возразить, что полифония, будучи одним из самых изумительных, мощных, чудесных, выразительных, величественных средств музыкального гения, является, в конце концов, лишь *одним* из многих средств и способов выразительности, одной из стилистических форм искусства; что она присуща такому-то автору, более обычна в такую-то эпоху или в такой-то стране, поскольку данному автору, данной эпохе, данной стране она была нужна для выражения их чувств. Однако искусство не стремится использовать в творчестве средство ради средства, не ценит форму ради формы, – отсюда очевидно, что художник вправе прибегать к этим формам и средствам по своему усмотрению, когда они полезны или необходимы для выражения его мысли или чувства. Если природа его гения и сущность выбранных им сюжетов не требует этих форм, не нуждается в этих средствах, он их оставляет в стороне, как оставляет в стороне флейту, бас-кларнет, большой барабан или виоль д'амур, когда в них нет необходимости.

О гении художника свидетельствует, конечно, не применение известных художественных эффектов, труднее достижимых сравнительное другими. Его гений раскрывается в чувстве, повелевающем ему петь; его мерою служит благородство; он проявляет себя окончательно настолько полным единством *чувства* и *формы,* что одно становится немыслимым без другого, одно является как бы прирожденной одеждой, самопроизвольной иррадиацией другого. Лучшим доказательством того, что Шопен без труда мог бы поручить свои замыслы оркестру, служит легкость оркестрового переложения его прекраснейших, замечательнейших вдохновений.[3] И если он никогда не

прибегал к симфонической музыке для воплощения своих замыслов, то только потому, что не хотел. В этом нельзя усмотреть ни ложной скромности, ни неуместного пренебрежения; в этом сказалось ясное и четкое сознание формы, лучше всего соответствующей его чувству; сознание это – один из существеннейших атрибутов гения во всех искусствах, особенно же – в музыке.

Ограничивая себя исключительно областью фортепиано, Шопен выказал черту очень ценную для великого автора и, безусловно, редко встречающуюся у автора посредственного: правильную оценку формы, в которой ему суждено достигнуть предельного мастерства. Однако то самое, что мы ставим ему в высокую заслугу, принесло ущерб его славе. Кто-либо другой, владея столь высоким мелодическим и гармоническим даром, должно быть, с трудом устоял бы перед соблазнами, представляемыми певучестью смычка, томностью флейты, громыханием оркестра, звонкостью трубы, считаемой нами до сих пор единственной вестницей древней богини, внезапных милостей которой мы домогаемся.[4] Какое надо было иметь глубоко осознанное убеждение, чтобы не выходить из области, по видимости бесплодной, и выращивать на ней своим гением и трудом плоды, требовавшие на первый взгляд как будто другой почвы для полного цветения! Какую интуитивную проницательность выказывает этот выбор: композитор вырывает у оркестра присущие ему эффекты и, снимая шумовую накипь, переносит их в сферу более ограниченную, но и более идеализированную! Какое уверенное прозрение будущих возможностей своего инструмента руководило им в этом добровольном зароке от обычая, столь распространенного, что иным могло бы, пожалуй, показаться нелепостью отнимать такие большие мысли у их присяжных толкователей. Поистине изумительна эта редкая забота о прекрасном ради него самого, заставлявшая Шопена пренебрегать общераспространенной склонностью делить каждую крупицу мелодии между сотней пультов. Он умножил средства искусства, научив концентрировать их на меньшем пространстве.

Не испытывая влечения к оркестровому громыханию, Шопен довольствовался полным осуществлением своих замыслов на слоновой кости фортепианных клавиш; он достигал своих целей, нисколько не теряя в энергии выражения, не рассчитывая при этом на оркестровые эффекты, на кисть декоратора. До сих пор еще не сумели оценить по достоинству, серьезно и внимательно, узоры этого тонкого резца. В-наши дни привыкли считать великими композиторами только тех, кто оставит по меньшей

мере полдюжины опер, столько же ораторий и несколько симфоний, причем ждут от композитора всего этого, и даже еще больше. Гений – по существу явление качественное, и вряд ли правильно расценивать его по числу и размерам его творений.

Никто не станет оспаривать у эпических певцов, созидающих свои величавые произведения в широком плане, их действительное превосходство и завоеванную ими славу. Мы хотели бы, однако, чтобы и в музыке была применена та же оценка, которая существует для внешних пропорций в других изящных искусствах; например, в живописи помещают же полотно размером в двадцать квадратных дюймов, как «Видение Иезекииля» или «Кладбище» Рейсдаля,[5] среди шедевров, расцененных выше картин больших размеров, будь то Рубенса[6] или Тинторетто.[7] В литературе Ларошфуко[8] разве не является перворазрядным писателем, несмотря на то, что заключал свои «мысли» в такие узкие рамки? Разве Уланд[9] и Петефи[10] не являются национальными поэтами, хотя они не выходили за грани лирической поэзии и баллады? Разве Петрарка[11] не обязан своей славой «Сонетам»? Многие ли из тех, кто твердят его пленительные строфы, знают о существовании его поэмы «Африка»?[12]

Мы убеждены, что вскоре будет изжит предрассудок, оспаривающий превосходство художника, не создавшего ничего, кроме *песен,* подобных песням Франца Шуберта или Роберта Франца,[13] над композитором, стряпающим из плоских мелодий множество оперных партитур, перечислять которые мы здесь не станем. В музыке, в конце концов, также станут в сочинениях различного рода принимать в расчет мастерство и талантливость изложения мыслей и чувств поэта независимо от объема произведения и примененных средств.

Всякий, внимательно изучивший и проанализировавший творения Шопена, не может не найти в них красот самого высокого порядка, совершенно новых чувств, оригинальной и искусной гармонической ткани. У него смелость всегда находит себе оправдание, богатство, даже преизобилие не исключает ясности, своеобразие не переходит в причудливость, тонкость отделки закономерна, роскошь орнаментации не отягощает изящества основных линий. Его лучшие творения изобилуют сочетаниями, составляющими, можно сказать, эпоху во владении музыкальным стилем. Дерзновенные, сверкающие, блистательные, пленительные, они таят в себе глубину и мастерство под покровом такой исключительной грации и прелести, что лишь с трудом можно отвлечься от их манящего очарования, чтобы холодно судить о них с точки зрения их

теоретической ценности. Последнюю почуял уже не один искусствовед, но она будет выявляться все больше и больше, пока настанет пора внимательного исследования заслуг Шопена перед искусством той эпохи.

Ему мы обязаны более широкой формой расположения аккордов как в одновременном их звучании, так и арпеджированных или ломаных; хроматическими и энгармоническими изощренностями, поразительные примеры которых дают его произведения; маленькими группами «украшающих» нот, падающих капельками радужной росы на мелодическую фигуру. Он придал неожиданность и разнообразие, невозможные для человеческого голоса, украшениям этого рода (прообразами которых могли быть только *фиоритуры* великой старой итальянской школы пения), раньше стереотипно и однообразно, рабски копировавшим на фортепиано человеческий голос. Он изобрел эти изумительные гармонические секвенции, придающие серьезный характер даже тем его страницам, которые, по легкости своего сюжета, казалось бы, не могли претендовать на такую значительность.

Но разве дело в сюжете? Разве не идея, сверкающая в сюжете, не чувство, в нем трепещущее, возвышает, облагораживает, возвеличивает сюжет? Сколько грусти, тонкости, прозорливости, сколько *искусства,* прежде всего, в шедеврах Лафонтена,[14] *сюжеты* которых так безыскусственны, заглавия так непритязательны! Так же непритязательны названия *Этюды, Прелюдии.* Однако пьесы Шопена, носящие эти заглавия, останутся образцами совершенства этого жанра, им впервые созданного, отмеченными поэтическим гением, – как и все его произведения. *Этюды* Шопена, написанные почти в самом начале его творчества, запечатлены юношеским пылом, угасающим в некоторых последующих, более выработанных, законченных, изощренных произведениях, – и исчезающим, если хотите, в последних его созданиях, носящих черты изысканной чувствительности, за которую их упрекали в чрезмерной возбужденности, а отсюда – в искусственности. Приходят, однако, к убеждению, что эта утонченность владения нюансами, эта исключительная изысканность в употреблении самых нежных красок и самых неуловимых контрастов имеет только внешнее сходство с изысками исчерпывающей себя творческой силы. При дальнейшем исследовании неизбежно признаешь прозрение, часто интуитивное, переходов чувства и мысли, существующих в действительности, но обыкновенными людьми не замечаемых, как не схватывает не изощренный взгляд всех переходов цвета, всей игры красок, составляющих несказанную красоту и дивную

гармонию природы.

Если бы мы имели в виду говорить здесь школьным языком о развитии фортепианной музыки, мы разобрали бы эти чудесные страницы, представляющие собою широкое поле для наблюдений. Мы исследовали бы эти *ноктюрны, баллады, экспромты, скерцо,* которые все полны неожиданных и неслыханных гармонических тонкостей. Мы нашли бы их равным образом в его *полонезах,* в его *мазурках, вальсах, болеро.* Однако здесь не время и не место для подобного исследования, интересного лишь для поклонников контрапункта и генералбаса. Произведения Шопена распространены и стали популярны благодаря чувству, их переполняющему: чувству романтическому, в высшей степени индивидуальному, присущему их автору и глубоко симпатичному не только его родине, которая лишний раз обязана ему славой, но также и всем тем, кто испытал когда-либо бедствия изгнания и умиления любви.

Не всегда довольствуясь рамками, в пределах которых он мог рисовать свои, столь счастливо им избранные контуры, Шопен временами заключал свои замыслы в классические грани. Он написал великолепные *концерты* и прекрасные *сонаты;* однако нетрудно усмотреть в этих созданиях проявления скорее воли, чем вдохновения. У него была могучая фантазия, стихийное вдохновение; оно требовало полной свободы. Мы полагаем, что он насиловал свой гений всякий раз, когда пытался подчинить его правилам, классификациям, распорядку, которые не были ему присущи и не могли соответствовать требованиям его духа, чарующего тем сильнее, чем больше он казался плывущим без руля и без ветрил.

Стремление добиться успеха в двух этих сферах возникло у Шопена, быть может, под влиянием примера его друга Мицкевича,[15] который сначала впервые подарил нации несколько произведений романтической поэзии на родном языке и положил основание с 1818 года целой школе в польской литературе своими «Дзядами» и фантастическими балладами, а впоследствии, написав «Гражину» и «Валленрода», доказал, что он умел побеждать также трудности, которые ставят вдохновению узы классической формы, что он был не меньшим мастером, когда брался за лиру античных поэтов. Аналогичные попытки Шопена, по нашему мнению, не увенчались полным успехом. Он не мог ограничивать прямыми и строгими рамками свои зыбкие, неопределенные контуры, составлявшие все очарование его замыслов. Он не мог втиснуть в эти рамки затуманенную, завуалированную неопределенность, которая, стирая все грани, формы, драпирует их в длинные складки, точно в дымку тумана,

подобно тому как оссиановские красавицы[16] являют смертным свой пленительный облик среди клубящихся облаков.

Эти опыты Шопена в классическом духе блещут, однако, редким благородством стиля и заключают в себе места высокого интереса, часто – изумительного величия. Отметим *Adagio* из *второго концерта,* которому он отдавал явное предпочтение и часто исполнял: побочные узоры (les dessins accessoires) – прекраснейшего шопеновского стиля; главная тема – широты изумительной; она чередуется с речитативом, в миноре, являющемся как бы антистрофой. Вся эта часть – идеал совершенства. Чувство, ее проникающее, то лучезарное, то полное печали, вызывает в воображении залитый светом прекрасный пейзаж в какой-либо счастливой Темпейской долине,[17] которую избрали местом для горестной повести или хватающей за душу сцены. Будто неизбывное горе постигло человеческое сердце перед лицом несравненного великолепия природы. Этот контраст поддерживается слиянностью звуков, переливами нежнейших красок; ни одна резкая и грубая черта не нарушает трогательного впечатления, производимого целым; оно печалит радость и в то же время просветляет печаль.

Можем ли мы обойти молчанием *похоронный марш* из его первой сонаты,[18] который был инструментован и исполнен в первый раз во время траурной церемонии его похорон?! Поистине, нельзя было найти другие звуки, чтобы выразить все то душу раздирающее чувство, те слезы, которые должны были сопровождать к месту последнего успокоения того, кто с таким высоким совершенством постиг, как оплакиваются великие потери!

Мы слышали однажды, как один его молодой соотечественник сказал: «Эти страницы могли быть написаны только поляком!» И в самом деле: все необычайные, потрясающие чувства, какие могли быть у кортежа всей нации в трауре, оплакивающей свою собственную гибель, как бы слышатся в сопровождающем его похоронном звоне. Все чувства мистической надежды, благоговейный зов к сверхчеловеческой благости, к бесконечному милосердию, к справедливости, у которой на счету каждая могила, каждая колыбель; вся экзальтированная покорность, осиянная ореолом стольких скорбей и бедствий, вынесенных с героизмом христианских мучеников, – всё это звучит в этом песнопении, исполненном мольбы и безутешности. Всё, что есть самого чистого, самого святого, самого безропотного, сколько есть веры и надежды в сердцах жен и детей, заключено здесь, содрогается, бьется с невыразимым трепетом. Возникает чувство, что не смерть одного лишь героя

оплакивается здесь, в то время как остаются другие герои для отмщения, а пало все поколение, оставив после себя только женщин, детей и священнослужителей.

Античное понимание горя здесь исключено полностью. Ничто не напоминает неистовства Кассандры, самоуничижения Приама, исступления Гекубы,[19] отчаяния троянских пленниц. Пронзительные крики, хриплые стоны, нечестивая хула, яростные проклятия ни на мгновение не возмущают здесь надгробного плача.

Гордая вера уничтожает в сердцах оставшихся в живых обитателей этого христианского Илиона горечь страдания и малодушное уныние, их скорбь лишена всякой человеческой слабости. Она отрывается от земли, пропитанной кровью и слезами, она устремляется к небу, обращается к верховному судье с такими пламенными мольбами, что всякое сердце, слышащее их, разрывается от сострадания. Погребальная песнь, невзирая на всю ее скорбность, исполнена такой трогательной кротости, что кажется не от мира сего. Звуки, точно просветленные далью, внушают чувство высокого благоговения, как если бы, спетые самими ангелами, они витали там в вышине вокруг престола божества.

Однако неверно было бы думать, что все сочинения Шопена лишены тех сильных эмоций, какие отринуты им в этом вдохновенном произведении: человек, может быть, и не в состоянии длительно испытывать такой высокий порыв, с таким решительным самоотречением, самообладанием и кротостью. Приглушенный гнев, подавленная ярость встречается на многих страницах произведений Шопена. Некоторые его *этюды,* так же как и *скерцо,* дышат крайним ожесточением, отчаянием, то ироническим, то гордым. Эти мрачные высказывания его музы были меньше замечены и хуже поняты, чем поэмы более спокойного колорита; немногие проникли в область чувств, где они возникли, немногим известны создания эти, с печатью безупречной красоты. Сказался на этом, вероятно, и личный характер Шопена. Доброжелательный, приветливый, обходительный, ровный и веселый, он не давал повода подозревать в себе внутренних потаённых потрясений.

Не легко было разгадать его характер. Он складывался из тысячи оттенков, перекрещивавшихся, затемнявших друг друга, которые нельзя было разгадать *a prima vista* [с первого взгляда]. Легко было обмануться, не понять подлинной сути его мысли, как случается вообще при встречах со славянами, у которых откровенность, экспансивность, естественность и подкупающая *desinvottura* [непринужденность] манер никоим образом не

предполагают доверия и излияний чувств. Их чувства обнаруживаются и скрываются, как извивы свернувшейся змеи; только пристально всматриваясь, можно заметить связь ее колец. Было бы наивностью принимать за чистую монету учтивые комплименты, так называемую скромность славян. Выражения этой учтивости и скромности – знамение нравов, носящих на себе явную печать их давних сношений с Востоком. Ни в малейшей мере не заразившись молчаливостью мусульман, славяне переняли у них недоверчивую скрытность в отношении всего, касающегося деликатных и интимных сердечных струн. Можно быть почти уверенным в том, что, говоря о себе, они никогда не выскажутся до конца, что обеспечивает им преимущество над собеседником со стороны ума или чувства, и оставляют его в неизвестности относительно того или иного обстоятельства, той или иной тайны, которая могла бы вызвать удивление или ослабить уважение; они находят удовольствие прятать эту тайну под тонкой, вопросительной улыбкой с оттенком неуловимой насмешки. В этой склонности к мистификации по всякому поводу, от самых остроумных и шутливых до самых горьких и мрачных, к насмешке, кажется, видят они форму презрения к превосходству над ними, которое они признают, но тщательно, с хитростью угнетенных, скрывают.

Хилое и тщедушное телосложение Шопена не допускало энергического выражения его чувств, и друзьям его открывалась в них только одна сторона – кротость и нежность. В сутолоке и суете больших городов, где ни у кого нет времени разгадывать загадку личности другого, где каждого судят лишь по внешности, весьма немногие берут на себя труд бросить взгляд в глубь характера. Однако те, кто был связан с польским музыкантом более тесными и частыми сношениями, имели случай подмечать в нем порою нетерпеливую досаду, когда ему слишком скоро верили на слово. Артист, увы, не умел мстить за человека… Будучи слишком слабого здоровья, чтобы мощью своей игры выдать свое возмущение, он искал удовлетворения в том, что слушал чужое исполнение, отмеченное силой, ему самому недостававшей, – тех своих произведений, в которых всплывает страстный гнев человека, пораженного тяжелыми ранами глубже, чем у него хватило бы духу признать, – подобно тому как всплывают вокруг гибнущего фрегата, расцвеченного флагами, куски его бортов, оторванные волнами.

Однажды под вечер мы были вместе втроем. Шопен долго играл. Одна из самых утонченных женщин Парижа[20] мало-помалу прониклась настроением благоговейной сосредоточенности, – подобным тому, какое охватило бы

изумленного путника при виде надгробных камней, которые устилают турецкие долины, издали манящие сенью ветвей и цветами. Она спросила его, где источник невольного преклонения, испытываемого ее сердцем перед памятниками, внешность которых кажется только нежной и изящной? Какое имя он дал бы тому необычайному чувству, которое вложил он в свои создания, как неведомый прах в великолепную алебастровую урну тончайшей работы?

Не устояв перед слезами, увлажнившими прекрасные глаза, Шопен – с непосредственностью, редкой в этом артисте, таком настороженном в отношении всего, касающегося интимных реликвий, захороненных им в блистательных ларцах его творений, – ответил, что сердце ее не обманулось, почуя скорбь и печаль, ибо, невзирая на все мимолетные радости, его никогда не покидало чувство, составлявшее как бы основу его сердца; название ему он мог найти лишь в своем родном языке, так как ни на одном языке нет слова, равнозначного польскому *ial.* И в самом деле, Шопен часто повторял его, как если бы ухо его алкало этого звука, в котором заключалась для него целая гамма чувств, от жалобы и сожаления до ненависти – благодатные или ядовитые плоды этого горького корня.

Źal! Необычное слово, с необычным многообразием значений и еще более необычной философией. Когда оно употребляется применительно к явлениям и предметам, оно означает все умиление и смирение покорного и безропотного сожаления, с кротостью склоняющегося, так сказать, перед законом провиденциального предопределения; его можно в этом случае перевести, как «неутешная скорбь о невозвратной утрате». Но как скоро оно касается человека, оно тотчас меняет физиономию и не имеет равнозначного слова среди языков романских и германских. Знаменуя чувство более высокое, более благородное, более широкое, чем означаемое французским словом *grief* [жалоба, неудовольствие], оно включает, однако, фермент злобности, возмущение, упреки, предвкушение мести, накипающую в глубине сердца неумолимую угрозу, то чующую отмщение, то пропитанную бесплодной горечью. И в самом деле, *źal* окрашивает все творения Шопена то в сребристые, то в огненно-пылающие тона. Самые нежные его грезы не лишены этого чувства.

Эти впечатления получили в жизни Шопена еще большее значение, когда дали себя знать в последних его произведениях. Они приняли мало-помалу оттенок болезненной раздражительности, доходящей до лихорадочной взволнованности. Этот оттенок особенно заметен в последних его

произведениях, в оборотах мысли, порой вызывающих скорее тягостное впечатление, чем изумление. Почти задыхаясь под бременем подавляемых аффектов, прибегая к искусству только для того, чтобы выразить для себя трагедию своей жизни, он, воспевший раньше свое чувство, стал ныне терзать его на части. В страницах, написанных Шопеном под этим влиянием, можно найти некоторое сходство со странными переживаниями Жан Поля,[21] искавшего необычайностей в явлениях природы, ощущений захватывающего душу ужаса перед непостижимым в естественном ходе вещей, болезненных крайностей галлюцинирующего воображения, – всё для того, чтобы тронуть сердце, изможденное страстями и пресыщенное страданиями.

Мелодия Шопена становится отныне вымученной. Нервозная и беспокойная чувствительность ведет к какой-то ожесточенно упрямой переделке мотивов, тягостной, как зрелище мук, причиняемых теми болезнями души и тела, для которых единственным лекарством служит смерть. Шопен становится жертвой болезни; год от году усиливаясь, она свела его в могилу еще молодым. И теперь в его произведениях можно заметить черты острых страданий, снедавших его, – как на прекрасном теле следы когтей хищной птицы. Но перестают ли его творения быть прекрасными? Чувства, их вдохновившие, формы, вызванные этими чувствами, перестают ли принадлежать к области высокого искусства? – Нет. – Эта душу раздирающая печаль, носящая печать чистого и целомудренного благородства, эта неизлечимая скорбь принадлежит к самым высоким побуждениям человеческого сердца; ее выражение никогда не выходит за пределы подлинного языка искусства: тут никогда не бывает вульгарной притязательности, утрированного, театрального выкрика, безобразной судороги. А с точки зрения технического мастерства нельзя отрицать, что гармоническая ткань, нисколько не снижая качества, становится все более интересной сама по себе, заслуживающей пристального изучения.

Полонезы

Впрочем, в более известных и обычно более любимых произведениях занимающего «ас художника не встречаются настроения утонченного страдания, рафинированной скорби. Его *полонезы,* исполняемые в силу их трудности реже, чем они того заслуживают, принадлежат к прекраснейшим его вдохновениям. Они нисколько не напоминают жеманные и подгримированные a la Помпадур *полонезы,* разыгрываемые бальными оркестрами, исполняемые концертными виртуозами, – избитый репертуар манерной и безвкусной салонной музыки.



ШОПЕН (1838) Портрет Э. Делакруа

Энергические ритмы *полонезов* Шопена заставляют трепетать и электризуют самых бесчувственных и безучастных. Здесь собраны наиболее благородные, исконные чувства древней Польши. Большая часть полонезов носит воинственный характер, в них храбрость и доблесть сочетаются с простотой – отличительная черта достоинств этой воинственной нации. Они дышат спокойной, сознательной силой, чувством твердой

решимости, которая, как говорят, была достоянием знатных людей польской старины. Перед нашим умственным взором в полонезах как бы встают образы древних поляков, какими рисуют их летописи: крепкого сложения, ясного ума, глубокого и трогательного, хотя и рассудительного благочестия, необузданной храбрости, в сочетании с рыцарством, не покидавшим сынов Польши ни на поле сражения, ни накануне, ни на следующий день после – битвы. Это рыцарство настолько было присуще их натуре, что, несмотря на царившее у них в обычаях (сходных с обычаями их соседей и врагов – неверных Стамбула) угнетение женщины, замкнутой в домашнем кругу под кровом законной опеки, галантность эта тем не менее могла в анналах прославить и увековечить королев, провозглашенных святыми, вассалок, ставших королевами, красавиц-подданных, из-за которых рисковали тронами или их лишались; упомянем грозную Сфорца, интриганку д'Аркиен, кокетливую Гонзаго.

Мужественная отвага соединялась у поляков давних времен с пылкой преданностью предмету их любви; в виду знамен полумесяца, *многочисленных, как колосья в поле,* любовь диктовала Собескому[22] каждое утро нежнейшие письма жене; это придавало оттенок своеобразной величавости обычной осанке поляков, благородной, слегка даже напыщенной. Поляки не могли не усвоить величавых манер, наблюдая их у мусульман, достоинства которых они оценили и заимствовали, отражая их вторжения. Как они, поляки умели предварять свои действия зрелым размышлением, как бы осуществляя девиз князя Болеслава Померанского: *«Erst wag's, dann wag's!* [Раньше взвесь, затем дерзай!]». Они любили придавать своим движениям некую учтивую значительность, импозантность, нисколько не теряя непринужденности, свободомыслия, оставаясь не чуждыми самым легким заботам нежных чувств, самым мимолетным тревогам сердца, самым пустым интересам своей жизни. Полагая делом своей чести заставлять дорого платить за свою жизнь, они любили украшать ее и, больше того, умели любить то, что ее украшает, чтить то, что делает ее драгоценной.

Их рыцарские доблести находились в согласии с чувством гордости и с какой-то глубокой осмотрительностью. Сочетая силы разума с энергией доблестного характера, они снискивали себе уважение у всех от мала до велика и даже у противников. Им были присущи своего рода безрассудное благоразумие, смелая осторожность, фанатическое самомнение, чего самым выдающимся и знаменитым примером был поход Собеского, спасшего Вену и нанесшего смертельный удар Турецкой империи, которая была побеждена, наконец, в долгой этой борьбе,

отмеченной с той и другой стороны таким геройством, блестящими подвигами, взаимным уважением, – в борьбе между двумя врагами, беспощадными в боях, великодушными во время перемирий.

В течение ряда столетий Польша образовала государство с высокой цивилизацией, вполне самобытной, не похожей ни на одну другую, единственной в своем роде. В равной мере отличаясь в отношении феодального устройства от соседней с запада Германии, чуждая деспотическому и завоевательному духу турок, которые непрестанно тревожили ее границы с востока, Польша, с одной стороны, сближалась с Европой своим рыцарским христианством, своим рвением поразить неверных, с другой стороны, – заимствовала у новых владык Византии уроки их дальновидной политики, их военной тактики, их нравоучительных сентенций. Польша ассимилировала в своем общественном укладе противоречивые элементы разложения и упадка и героические свойства мусульманского фанатизма, и высокие доблести христианской святости.[23] Широко распространенное изучение латинского языка, любовь к итальянской и французской литературе и знание ее покрывали эти странные контрасты классическим лоском и лаком. Подобная цивилизация неизбежно должна была ставить свою отличительную печать на всех своих малейших элементах. Мало склонная к романам о странствующих рыцарях, турнирам и военным играм, – что было бы вполне естественно для нации, непрерывно воевавшей и приберегавшей для врага доблестные подвиги, – она предпочитала играм и великолепию турниров другие торжества, главным украшением которых были пышные кортежи.

Нет ничего нового, конечно, в утверждении, что в национальных танцах открывается существенная сторона народного характера. Однако, мы полагаем, мало найдется таких танцев, в которых, как в полонезе, при общей простоте очертаний, импульсы, породившие его, получили бы столь прекрасное выражение в целом и выявились бы так разнообразно в отдельных эпизодах, дававших каждому участнику возможность импровизации в пределах общих рамок. С тех пор, как эти эпизоды исчезли и прошел к ним интерес, как перестали создавать отдельные роли в этих коротких интермедиях и стали довольствоваться немногим – лишь обязательным хождением вокруг зала, – от прежней торжественности остался лишь скелет.

Сейчас довольно трудно угадать первоначальный характер полонеза – этого исконно польского танца, – настолько он выродился, по свидетельству тех, кто наблюдал его исполнение

еще в начале XIX столетия. Легко понять, до чего бесцветным он должен был стать в их глазах, если принять в соображение, что большинство национальных танцев не может сохранить свою былую оригинальность, как только выходит из употребления соответствующий им костюм. В особенности полонез: он абсолютно лишен быстрых движений, подлинных *pas* в хореографическом смысле слова, трудных и единообразных поз; он создан скорее с целью дать образ самолюбования, чем обольщения, и имел своим назначением (характерное исключение!) привлечь внимание к мужчине, выставить напоказ его красоту, его щегольской вид, его воинственную и вместе с тем учтивую осанку. (Эти два эпитета не определяют ли характера поляка?…) Даже само название танца в оригинале – мужского рода *(Polski–* польский). Только по очевидному недоразумению переводят его на французский язык словом женского рода *(polonaise)*. Он неизбежно должен был утратить добрую часть своего немного напыщенного самодовольства, горделивости и превратиться в мало интересное круговое шествие, как только танцоры-мужчины были лишены необходимых аксессуаров, при помощи которых, играя ими и жестикулируя, они могли наполнить живым содержанием простые формы танца, сейчас решительно ставшего однообразно скучным.

В некоторых *полонезах* Шопена слышится как бы твердая, тяжелая поступь людей, выступающих с доблестной отвагой против всего самого наглого и несправедливого в судьбе человека. По временам чудится, что проходят мимо блестящие группы, наподобие тех, что рисовал Паоло Веронезе.[24] Воображение одевает их в роскошные костюмы прошлых столетий: тяжелая золотая парча, венецианский бархат, атлас, затканный цветами, мягкие бархатистые соболя, рукава, свободно отброшенные на плечо, сабли с золотой насечкой, блестящие драгоценности, инкрустированная арабесками бирюза, кроваво-красная или золотистая обувь, строгие нагрудники, фламандские кружева, корсажи, вышитые жемчугом, шуршащие шлейфы, развевающиеся перья, головные уборы, сверкающие рубинами или изумрудами, башмачки, вышитые янтарем, перчатки, благоухающие ароматами сераля! Эти группы выделяются на бесцветном фоне минувших времен, среди роскошных персидских ковров, мебели, украшенной смирнским перламутром, ювелирных изделий филигранной константинопольской работы, среди всей этой расточительной пышности магнатов, черпавших из искусно из ваянных фонтанов позолоченными кубками токайское вино, слабо подковывавших серебряными подковами своих арабских скакунов перед вступлением в чужие города; подковы эти.

оброненные по дороге, должны были свидетельствовать изумленному населению о княжеской их щедрости. Они венчали свои гербы одинаковой короной, которая в случае их избрания становилась королевской, поэтому только спесивцы среди них могли кичиться перед остальными. Эти одинаковые короны были символом их пресловутого равенства; герб же считался фамильным сокровищем, и делом чести каждого члена семьи было блюсти его незапятнанным. У каждого герба, к тому же, было свое имя (исключительная особенность польского герба), имевшее обычно свою историю, причем его нельзя было заимствовать другим гербам, схожим, даже тождественным, но принадлежавшим другому роду.

Без рассказов стариков, поныне носящих старинный национальный костюм, и их показа нельзя было бы представить себе все многообразие нюансов и выразительную мимику при исполнении полонеза, который в давние времена скорее «представляли», чем танцевали. Старинный *кунтуш* был родом кафтана, восточного *férédgi,* укороченного до колен, – восточное платье, видоизмененное сообразно навыкам жизни деятельной, мало склонной к восточной фаталистической покорности судьбе. Открытые рукава кунтуша (в торжественных случаях – из дорогой материи ярких цветов) позволяли видеть исподнее платье, *жупан,* из гладкого атласа, если кунтуш был из материи с рисунком, или, наоборот, из расцвеченной и расшитой материи, если кунтуш был гладкого фасона. Кунтуш, часто отороченный драгоценными мехами – излюбленным украшением того времени, – значительной долей своей оригинальности был обязан частому жесту, изящному и кокетливому, которым откидывали назад рукава с целью подчеркнуть сочетание, более или менее удачное, порой символическое, двух гармонирующих цветов одежды.

Никогда не носившим этой блестящей и пышной одежды трудно было бы усвоить манеру держать себя, медленно склоняться, вдруг выпрямляться, усвоить все тонкости немой пантомимы, обычной у их предков, пока они во время полонеза проходили вереницей, как на военном параде, не оставляя никогда праздными руки, то покручивая ими свои длинные усы, то играя эфесом сабли. Усы и сабля были неотъемлемой частью их убора, предметом гордости для всех без различия возрастов, будь усы белокуры или седы, а сабля девственно чиста и богата возможностями или зазубрена и покрыта кровью в битвах. Нередко рубины, гиацинты, сапфиры сверкали на оружии, подвешенном к поясу из кашемира, шелка, расшитого золотом или серебром; пояс, замыкавшийся пряжкой с изображением богородицы, короля или национального герба, делал более

статной фигуру почти всегда несколько склонную к излишней полноте: часто ус прикрывал, не пряча от глаз, шрам, вызывавший эффект более сильный, чем все редчайшие драгоценные каменья. Великолепные ткани, драгоценности, яркие цвета были распространены среди мужчин не меньше, чем среди женщин; драгоценными каменьями, как и в венгерском костюме,[25] украшались пуговицы кунтуша и жупана, застежки, кольца, султаны шапок ярких цветов, преимущественно амарантового, служившего фоном польскому белому орлу,[26] или синего, служившего фоном литовскому витязю *(pogoń)*.[27] Снимать во время полонеза, держать в руках, перекладывать из одной руки в другую шапку со сверкающими в складках бархата алмазами, оживленно и выразительно жестикулируя, – было особым искусством, которым прежде всего должен был отличаться кавалер первой пары, примеру которого, как возглавлявшего шествие, следовали остальные.

Этим танцем хозяин дома открывал каждый бал, не с самой молодой и самой красивой, но с самой почтенной, часто – самой пожилой из присутствующих дам; составить фалангу, эволюциями которой начинался каждый бал, приглашалась не одна лишь молодежь, так как имелось в виду предлагать всему обществу, как лучшее развлечение, самолицезрение. За хозяином дома следовали лица наиболее значительные, приглашавшие, одни из симпатии, другие из дипломатического расчета, даму – избранницу сердца или наиболее влиятельную. На долю хозяина дома выпадала задача менее легкая, чем теперь. Он должен был провести всю вереницу гостей тысячью прихотливых извивов через все аппартаменты, где теснились остальные приглашенные, запоздавшие примкнуть к блестящему шествию. Ему были признательны, если шествие достигало отдаленнейших галерей или цветников, граничащих с освещенными рощицами, куда достигали лишь слабые отзвуки музыки. Зато возвращение их в главную залу встречали усиленными фанфарами. На глазах всех новых групп гостей, выстроившихся по пути кортежа и пристально наблюдавших его, как движение блистательной кометы, хозяин дома, в первой паре, никогда не забывал придать своей поступи и осанке достоинство, смешанное с бравостью, вызывавшей восхищение женщин и зависть мужчин. Тщеславный и веселый, он мог бы подумать, что не оказал своим гостям достаточного внимания, если бы с наивностью, не лишенной некоторого задора, не выказал гордости, испытываемой им при виде у себя в гостях таких славных друзей, таких знатных товарищей, посетивших его и богато принарядившихся в его честь.

Во время этого первого похода под его водительством порой неожиданно уклонялись в сторону – полюбоваться каким-нибудь архитектурным или декорационным сюрпризом, заготовленным заранее, украшения которого, транспаранты, вензеля и шифры были приурочены к злобе дня. Если это был монумент, воздвигнутый в честь *доблестнейшего* или *прекраснейшей,* владелец замка импровизировал хвалебное слово. Чем больше неожиданного было в этих маленьких экскурсиях, чем больше фантазии, изобретательности и занимательности выказывали они, тем оживленнее были рукоплескания юной части общества, приветственные клики и прекрасные улыбки по адресу корифея, росла его репутация, его избирали, его общества искали. Если он был уже в летах, то, после возвращения из кортежа, депутации молоденьких девушек от имени остальных подходили благодарить его и славить. Их рассказы давали новую пищу любопытству гостей и подстрекали принять участие в следующих полонезах.

В этой стране аристократической демократии и бурных выборов далеко не безразличным делом было вызвать восхищение публики хоров бального зала, так как там размещались многочисленные лица, зависевшие от больших владетельных домов, дворяне, порою более древнего и спесивого рода, чем их патроны, но слишком бедные, чтобы стать кастелянами или воеводами, канцлерами или гетманами, придворными или государственными деятелями. Те из них, кто оставался у домашнего очага, возвращаясь с поля в свой дом, похожий иногда на избу, горделиво повторяли: «Шляхтич за своим забором равен воеводам» *(Szlachcić na zagrodzie równien wojewodzie)*. Однако многие предпочитали искать счастья на стороне и поступали сами или отдавали членов семьи – сыновей, сестер, дочерей – на службу к богатым магнатам и их женам. В дни больших праздников только нехватка нарядов и собственное нежелание могло лишить их привилегии участвовать в танце. Хозяин дома не отказывал себе в удовольствии щегольнуть перед ними, когда кортеж, сияя всеми цветами радуги, роскошью и изяществом, проходил перед их жадными глазами и восхищенными взглядами, в которых иногда проскальзывала зависть, замаскированная льстивыми рукоплесканиями, внешними знаками почтения и преданности.

Длинной змеей с отливающими всеми цветами кольцами веселое общество, скользя по паркету, то вытягивалось во всю свою длину. то свертывалось, играя в своих извивах разнообразнейшими цветами; глухо – звенели золотые цепочки, волочащиеся по полу сабли, шуршали тяжелые великолепные шали, вышитые жемчугом, сияющие алмазами, украшенные

бантами и лентами. Издали доносился веселый говор, подобный шуму вод этого пламенеющего потока.

Однако на деталях излюбленного в Польше танца должен был неизбежно отразиться и дух гостеприимства – порождение, как кажется, с одной стороны, утонченной цивилизации, а с другой, – трогательной простоты первобытных нравов. После того, как хозяин дома воздал честь своим гостям, торжественно открыв вечер, становясь в первой паре с самой знатной из присутствующих, самой чтимой, самой влиятельной дамой, всякий из его гостей имел право занять его место перед его дамой и стать таким образом во главе кортежа. Хлопая в ладоши, чтобы на момент приостановить кортеж, он склоняется перед нею с просьбой соблаговолить принять его приглашение; тот, у кого он брал даму, приглашал даму следующей пары; его примеру следовали остальные кавалеры. Дамы, меняя кавалеров столько раз, сколько новых кавалеров приглашало первую из них, следовали одна за другой в том же порядке, тогда как кавалеры сменяли друг друга, и случалось, что бывший в начале танца впереди мог очутиться в конце его последним и даже вовсе выбыть из него.

Кавалер, становившийся во главе колонны, старался превзойти своего предшественника небывалыми комбинациями и фигурами, которые он заставлял проделывать; в границах одного зала они могли рисовать изящные арабески и даже вензеля. Он показывал свое искусство, оправдывая взятую на себя роль, придумывал фигуры тесные, сложные, запутанные, однако выполнял их так точно и уверенно, что живая лента, на все лады извиваясь, никогда не разрывалась на скрещениях и не происходило никакого замешательства или толкотни. Дамам же и остальным кавалерам, которым надлежало следовать данным указаниям, никоим образом не разрешалось вяло волочиться по паркету. Поступь требовалась ритмичная, мерная, плавная; она должна была придавать всему кортежу гармоничное равновесие. Нельзя было двигаться торопливо, внезапно менять место, казаться утомленным. Скользили подобно лебедям, плывущим по течению, гибкие тела которых как бы вздымались и опускались невидимыми волнами.

Кавалер предлагал своей даме то одну руку, то другую, то едва касаясь кончиков ее пальцев, то крепко держа их в своей ладони; он переходил, не оставляя ее, то по левую ее руку, то по правую, и все эти движения, подхватываемые каждой парой, легкой дрожью пробегали по всему телу гигантского змея. В эти минуты прекращались разговоры, слышен был только стук каблуков, отбивавших такт, шелест шелка, звук ожерелий,

подобный звону чуть затронутых маленьких колокольчиков. Затем все прерванные звучания возобновлялись, раздавались легкие и тяжелые шаги, браслеты задевали кольца, веера слегка касались цветов, вновь начинался смех, а звуки музыки покрывали все перешептывания. Кавалер, хотя был занят и с виду поглощен множеством маневров, которые ему надо было изобрести или точно воспроизвести, находил все же время наклоняться своей даме и, улучив удобный момент, шепнуть на ухо нежное признание, если она была молода, – и секрет, ходатайство, интересную новость, если дама была уже в летах. Затем, гордо выпрямляясь, он звякал золотыми шпорами, оружием, гладил ус, придавая всем своим жестам выражение, заставлявшее даму ответить ему сочувствующей и понимающей улыбкой.



ШОПЕН (1847) Портрет Ари Шеффера

Таким образом, полонез вовсе не был банальной и бессмысленной прогулкой; он был дефилированием, во время которого все общество, так сказать, приосанивалось, наслаждалось своим лицезрением, видя себя таким прекрасным,

таким знатным, таким пышным, таким учтивым. Полонез был постоянной выставкой блеска, славы, значения. Епископы, высшие прелаты, церковники,[28] люди, поседевшие в сражениях или в состязаниях в красноречии, военные, чаще носившие кирасу, чем одежду мирного времени, высокие государственные сановники, престарелые сенаторы, воинственные палатины, честолюбивые кастеляны были желанными, излюбленными кавалерами в танцах; их оспаривали самые молодые, блистательные женщины, менее суровые в моменты таких эфемерных выборов, когда заслугам и сану отдавалось предпочтение перед молодостью, часто даже – перед любовью. Из того, что нам рассказывали о забытых эволюциях и фигурах этого величавого ганца старины люди, не желающие доныне расставаться со старинными *жупанами* и *кунтушами,* бреющие, по примеру предков, волосы у висков, мы узнали, насколько врожден был этой гордой нации инстинкт представительства, как глубоко была в них заложена эта потребность и как поэтизировали они эту склонность к парадности благодаря присущему им по природе гению изящества, сообщая ей отблеск благородных чувств и обаяние высоких побуждений.

Во время нашего пребывания на родине Шопена, память о котором сопутствовала нам повсюду, подстрекая любознательность, нам довелось познакомиться с такими старосветскими личностями, какие сейчас повсюду встречаются все реже и реже, поскольку европейская цивилизация, не изменяя основ национальных характеров, сглаживает тем не менее их особенности и шлифует внешние формы. Нам посчастливилось сблизиться с некоторыми из них – людьми высокой интеллигентности, культурными, образованными, с огромным жизненным опытом, – их горизонт, однако, замыкался границами своей страны, своей среды, своей литературы, своих традиций. Из бесед с ними (при помощи переводчика), из их манеры судить о новых нравах мы могли до некоторой степени ознакомиться с пережитками их прошлого, с тем, что составляло их величие, их очарование, их слабую сторону. Чрезвычайно любопытно знакомиться с точкой зрения неподражаемо оригинальной и совершенно исключительной. Уменьшая во многом ценность суждений, эта оригинальность придает уму особенную силу, первобытно острый нюх в отношении интересов, им дорогих, энергию, которую ничто не может отклонить с пути, делая ей чуждым всё, кроме прямой цели. В лицах, сохранивших эту оригинальность, отражается, как в верном зеркале, картина прошлого, его колорит, его живописные рамки, ритуал обычаев, ныне исчезающих, и создавший их дух.

Шопен появился на свет слишком поздно и покинул родные места слишком рано, чтобы усвоить себе эту исключительность мировоззрения; однако он знал много личностей подобного рода; воспоминания детства, отечественная история и поэзия открыли ему тайну былых очарований, – он вызвал их на свет из забвения и наделил их в своих мелодиях вечной молодостью. Подобно тому как всякого поэта могут лучше понять, вернее оценить путешественники, которые посетили места, его вдохновлявшие, и искали там следы его видений, как Пиндара и Оссиана[29] постигнуть глубже могут посетившие освещенные лучезарным солнцем развалины Парфенона или окутанные туманом местности Шотландии, – так и вдохновлявшие Шопена чувства полностью раскрываются только тем, «то побывал в его стране, видел тени, оставленные ушедшими веками, следил за их контурами, вырастающими, как вечерние тени, встретил призрак славы – этого беспокойного выходца с того света, часто посещающего родные места. Он появляется, когда его меньше всего ожидают, пугает и печалит сердца, возникая в рассказах и воспоминаниях о старых временах; подобный страх наводит на украинских крестьян прекрасная, бледная, как смерть, дева Мара, опоясанная красным поясом, отмечающая кровавым пятном ворота селений, которых ждет уничтожение.

Мы не решились бы, конечно, говорить о полонезе после прекрасных стихов, посвященных ему Мицкевичем, и после чудесного его описания в последней песне «Пана Тадеуша»,[30] если бы этот эпизод не был включен в произведение, пока еще не переведенное и потому известное только соотечественникам поэта. Было бы слишком смело браться, хотя бы и в другом плане, за сюжет, который описан и расцвечен такой кистью в национальной эпопее, в эпическом романе, где красоты самого высокого порядка даны в рамках пейзажа, вроде тех, что писал Рейсдаль: луч солнца горит на разбитой молнией березе, как бы окрашивая кровью зияющую на белой ее коре рану. Без сомнения, Шопен не раз вдохновлялся «Паном Тадеушем», многие сцены которого дают столько поводов к изображению эмоций, которые он особенно любил воссоздавать. Действие «Пана Тадеуша» происходит в начале XIX века, когда встречалось еще много лиц, сохранивших чувства и торжественные манеры исконных поляков, наряду с более современными типами, которые под властью наполеоновской империи выказывали чувства более пылкие, но недолговечные, возникавшие между двумя кампаниями и «по-французски» забываемые в течение третьей.

В эту эпоху часто еще встречался контраст между воинами, бронзовыми от южного солнца и ставшими немного хвастунами

после своих сказочных побед, и людьми старой школы, степенными и гордыми, – тип, ныне исчезнувший под влиянием условностей, заполонивших высшее общество всех стран.

По мере того, как исчезали люди, сохранявшие национальный отпечаток, стали меньше интересовать описания былых нравов, манера чувствовать, действовать, говорить и жить по-старинному. Было бы неправильно объяснять это безразличием; это отчуждение, отстранение от себя еще свежих, мучительных воспоминаний напоминает раздирающую сердце печаль матери, которая не может видеть ничего, что принадлежало ее ребенку, которого не стало, – даже его платьице, игрушки. Романы Чайковского[31] – этого подольского Вальтера Скотта, которого знатоки литературы приравнивают по высоте и национальному характеру таланта, если не по изумительному обилию его тем, к плодовитому шотландскому писателю, – «Овручанин», «Вернигора», «Казацкие повести», – не встречают уже, повидимому, читательниц, растроганных живым повествованием, юных читателей, очарованных его восхитительными героинями, старых охотников, до слез тронутых его пейзажами, с их глубоко прочувствованной поэзией, исполненной утренней свежести И ясности, гомона и щебета тенистых дубрав; а между тем, по отзыву знатоков, они. нисколько не уступают пейзажам знаменитых художников, от Гоббема до Дюпре, от «бархатного» Берхема до Моргенштерна.[32] Однако настанет день воскресения, возлюбленный покойник скинет саван, восторжествует жизнь, и все прошлое, погребенное, но не забытое, воссияет в сердцах и воображении, под пером поэтов и музыкантов, как воссияло уже под кистью художников.

Музыка старинных полонезов, сохранившиеся образцы которой не насчитывают больше столетия, не имеет художественной ценности. Они не носят имени автора, дата их возникновения обозначается эпохой героя, с именем которого их счастливо связала судьба, большая часть их носит характер степенный и мягкий. Самым распространенным образцом их является так называемый *полонез Костюшки;*[33] он настолько тесно связан с памятью о той эпохе, что нам приходилось видеть женщин, которые, слушая его, не могли сдерживать рыданий от нахлынувших воспоминаний. Княгиню Ф. Л., которую некогда любил Костюшко, в последние ее дни, когда старость ослабила все ее способности, возвращали к жизни лишь аккорды этого полонеза, которые она ощупью брала дрожащими руками, так как ее глаза уже не различали клавиш.

Некоторые другие, современные той эпохе полонезы носят такой удрученный характер, что их можно было бы сначала

принять за музыку похоронного шествия.

Огромную популярность завоевали себе последовавшие за ними полонезы кн. Огиньского,[34] последнего генерального казначея великого княжества Литовского. Их мрачный общий характер смягчается чувством какой-то истомы, нежности, наивного и меланхоличного очарования. Ритм слабеет, модуляции смягчаются – как если бы кортеж, прежде торжественный и шумный, умолк и проникся сосредоточенным настроением, проходя мимо могил, в соседстве которых молкнут гордость и смех… Одна любовь остается жива, витая по окрестностям и повторяя слова, подслушанные бардом зеленого Эрина[35] у прибрежного ветра:

> *Love born of sorrow, like sorrow, is true!*
> [Любовь, рожденная печалью, подобно ей, верна!]

В этих столь известных мотивах Огиньского чудятся звуки стихов подобного смысла, произнесенных шопотом влюбленными устами и прочитанных в глазах, полных слез.

Затем могилы отступают… уходят в даль… еле виднеются вдали. Жизнь предъявляет свои права; тягостные впечатления претворяются в воспоминания и возвращаются лишь в виде отголосков. Воображение не будит теней, осторожно скользя, как бы боясь нарушить покой вчерашних мертвецов. И уже в полонезах Липиньского[36] чувствуется, как радостно, беззаботно бьется сердце… так, как билось оно до поражения! Мелодия ширится всё больше и больше, благоухая молодостью и весенней любовью, она разрастается в выразительную, порой мечтательную песню. Ее назначение не в том, чтобы соразмерять поступь высоких и важных особ, принимающих лишь небольшое участие в танце, для которого она написана, она обращается лишь к юным сердцам, суля им несбыточное. Она адресуется к натурам, наделенным романтическим воображением, к натурам живым, предпочитающим забаву пышности. Майзедер,[37] следуя по этому пути, утратил всякую связь с национальным характером полонеза и под конец стал писать концертные вещи, исполненные самого бойкого задора и увлекательной живости. Его подражатели наводнили свет произведениями, по названию – полонезами, но уже всецело утратившими характер, который оправдывал бы это имя.

Гений Вебера внезапно вернул полонезу его мощь и блеск.[38] Он создал из полонеза дифирамб, в котором вновь обрелась вся былая пышность, получившая дальнейшее ослепительное развитие. Чтобы отразить прошлое в форме, смысл которой так

существенно изменился, Вебер применил все средства своего искусства. Не стремясь вовсе воспроизвести старинную музыку, он воссоздал в музыке всю старинную Польшу. Он стал акцентировать ритм, стал пользоваться мелодией как бы для повествования, расцветил ее обильными модуляциями, которые не только допускались, но и властно требовались самим содержанием. Он наполнил полонез жизнью, жаром, страстью, не лишая его присущих ему черт – горделивого, церемонного достоинства, величия, – одновременно врожденного и выработанного. Каденцы подчеркиваются аккордами, в которых как бы слышится звон обнажаемых сабель. В глухом говоре звуков, вместо перешептывания влюбленных, слышатся низкие ноты, полные и глубокие, как будто принадлежащие голосам, привыкшим командовать, – а им отвечает отдаленное ржание горячих арабских скакунов благородного, изящного сложения, нетерпеливо бьющих копытами землю, озирающихся кроткими, умными, полными огня глазами, носящих с такой грацией свои длинные чепраки, расшитые но обычаю польских магнатов бирюзой и рубинами.[39]

Знал ли Вебер Польшу былых времен?… Вызвал ли он к жизни картину, виденную им раньше, придавая своим образам такую группировку? Праздные вопросы! Разве у гения нет своих интуиции, и поэзия разве отказывает когда-либо открыть перед ним свои владения?…

Когда Вебера – с его пылким, нервозным воображением – захватывала какая-нибудь тема, он выжимал из нее, как сок, всю заключавшуюся в ней поэзию. Он так совершенно овладевал ею, что после него было трудно подступить к ней с надеждой достигнуть таких же успехов. И тем не менее – удивительно ли? – Шопен превзошел его как количеством и разнообразием произведений этого рода, так и более волнующей манерой и гармоническими новшествами. Его полонезы в *A-dur* и *As-dur* особенно приближаются к веберовскому полонезу в *E-dur* по размаху и своей форме. В других он оставил эту широкую манеру и стал по-иному трактовать эту тему. Можно ли сказать, что все с большим успехом? Суждение в подобного рода вопросах – вещь щекотливая. Как можно ограничить право поэта по-разному подойти к своей теме? Кто запретит ему оставаться сумрачным и подавленным среди ликования, воспевать скорбь после хвалы славе, проявить участие к горю побежденных, восславив раньше победу?

Бесспорно, превосходство Шопена сказалось в том, что он последовательно охватил все виды, какие могла принимать эта тема, заставил ее бить сверкающим ключом, насытил ее пафосом.

Фазы, пройденные его собственными чувствами, подсказали это многообразие точек зрения. Можно проследить их трансформации, его склонность к печали в серии произведений этого рода и изумляться плодовитости его творческого духа даже в случаях, когда плоды его были лишены лучших черт вдохновения. Не всегда его внимание привлекала совокупность картин, рисуемых его воображением или памятью: не раз, созерцая блестящую толпу, плавно шествующую мимо, он увлекался какой-либо одинокой фигурой, завороженный ее взглядом, стараясь разгадать ее тайну, и пел только для нее одной.

К самым могучим его созданиям надо отнести *большой полонез fis-moll.* В него включена *мазурка* – новшество, которое можно было бы счесть изобретательной танцевальной выдумкой, если бы он не ужаснул легкомысленную моду, наделив свое создание такой мрачной причудливостью и фантастикой. Как будто после бессонной ночи, при первых лучах зимнего утра, тусклого и серого, пересказывается сновидение, сновидение-поэма, где все впечатления и предметы сменяют друг друга в странной несвязности, со странными перевоплощениями, в духе стихов Байрона:

„…Dreams in their development have bieath,
And tears, and tortures, and the touch of joy;
They have a weight upon our waking thoughts,
…
And look like heralds of Eternity».
(A Dream.)

[«Сны в своем развитьи дышат жизнью,
Приносят слезы, муки и блаженство,
Они отягощают мысли наши,
…
Они как будто вечности герольды».]
(«Сон».)[40]

Основной мотив неистов, зловещ, как час, предшествующий урагану; слышатся как бы возгласы отчаяния, вызов, брошенный всем стихиям. Беспрерывное возвращение тоники в начале каждого такта напоминает канонаду завязавшегося вдали сражения. Вслед бросаются, такт за тактом, странные аккорды. У величайших композиторов мы не знаем ничего подобного поразительному эффекту, который производит это место,

внезапно прерываемое сельской сценой, мазуркой идиллического стиля, от которой как бы веет запахом мяты и майорана! Однако, не в силах изгладить воспоминания о глубоком горестном чувстве, охватившем слушателя, она, напротив, усиливает ироническим и горьким контрастом тягостные его переживания, и он даже чувствует почти облегчение, когда возвращается первая фраза и с ней величественное и прискорбное зрелище роковой битвы, свободное по крайней мере от докучного сопоставления с наивным и бесславным счастьем! Как сон, импровизация эта кончается содроганием, оставляющим душу под гнетом мрачного отчаяния.

В *полонезе-фантазии,* появившемся уже в последний период творчества Шопена, запечатленного лихорадочным беспокойством, нельзя найти никаких следов смелых и ярких картин. Не слышно уже резвого скока кавалерии, привыкшей к победам, песен, не заглушённых предчувствием поражения, возгласов, поднимающих отвагу, приличную победителям. Здесь царит элегическая печаль, прерываемая стремительными движениями… меланхолические улыбки, неожиданные вздрагивания, передышки, исполненные содроганий, как у попавших в засаду, окруженных со всех сторон, у кого не осталось ни проблеска надежды на всем горизонте, кому отчаяние помутило разум, как затяжной глоток кипрского вина, которое придает жестам инстинктивную оживленность, речи – большую остроту, чувствам – большую яркость и приводит рассудок в состояние беспокойства, близкое к безумию.

Но всё это – картины, которые не приличествуют искусству, как и все крайности – всякие агонии, хрипы, судороги, когда мускулы теряют упругость, нервы перестают быть органами воли и человек становится жалкой жертвой страдания. Этих достойных сожаления тем художнику следовало бы касаться лишь с крайней осмотрительностью!

Мазурки

Мазурки Шопена по выразительности значительно отличаются от его *полонезов.* Характер их совершенно иной. Это – иная сфера, где тонкие, нежные, матовые нюансы заступают место богатого и яркого колорита. Единые всеобщие устремления всего народа сменяются настроениями чисто индивидуальными, многообразными. Из слегка таинственной полутьмы в них явственно выступает на первый план женственный, нежный элемент и приобретает такое значение, что всё прочее исчезает, уступая ему место, или, по крайней мере, служит ему лишь сопровождением.

Прошли времена, когда, желая отметить пленительность женщины, называли ее *благодарной (wdzięczna),* когда самое слово «пленительность», «прелесть» производили от *«благодарности» (wdzięki).* Женщина из существа, нуждающегося в покровительстве, становится королевой; она уже не представляется лучшей частью жизни, – она вся жизнь целиком. Мужчина горяч, горд, самоуверен, но предан страсти и удовольствию! Однако удовольствие попрежнему проникнуто меланхолией, так как его существование не опирается больше о неколебимую почву безопасности, силы, спокойствия. У него нет больше отечества!.. Отныне все жребии – носящиеся по волнам обломки огромного кораблекрушения. Руки мужчины можно уподобить плоту, который на утлой своей поверхности носит целое семейство, взывающее о помощи… Этот плот брошен в открытое бурное море, на грозные волны, готовые поглотить его. Гавань, однако, все время открыта, гавань все время вблизи! Но гавань эта – пучина позора, леденящее прибежище бесчестия! Не раз уставшее, изнуренное сердце человека мечтало, может быть, найти здесь желанный покой для измученной души. Тщетно! Лишь только взор его останавливался в этом направлении, как его мать, жена, сестра, дочь, подруга юности, невеста его сына, дочь его дочери, седовласая бабка, светловолосое дитя – испускали крики тревоги, молили не приближаться к гавани бесчестия, а кинуться в открытое море и погибнуть там, утонуть в черную ночь – без единой звезды в небе, без единой жалобы на земле, утонуть в волнах, черных, как Эреб,[41] повторяя в глубине души, достойной в смерти своей рая по сугубой вере своей: *«Jeszcze Polska nie zginja!..»* [«Польша еще не погибла!..»][42]

В Польше во время мазурки часто решается судьба всей жизни: закрепляются сердечные связи, даются вечные обеты, родина вербует здесь своих мучеников и героинь. В этой стране

мазурка – не только танец, она – род национальной поэмы, назначение которой, как у всякой национальной поэзии побежденного народа, – передать пламень патриотических чувств под прозрачным покровом народной мелодии. Отсюда понятно, что в большинстве их – и в музыке и в словах, с нею связанных, – звучат два мотива, доминирующих в сердце современного поляка: радость любви и меланхолия опасений. Многие из этих песен носят имя воителя, героя. Полонез Костюшки исторически менее славен, чем мазурка Домбровского, ставшая национальным гимном благодаря своим словам, так же как мазурка Хлопицкого[43] была популярна в течение тридцати лет благодаря своему ритму и дате – 1830. Понадобились новые горы трупов, новые реки слез, новые диоклетиановы гонения,[44] новое заселение Сибири, – чтобы заглушить до последнего отголоска ее звуки, последние следы воспоминаний о ней.

Со времени этой последней катастрофы,[45] самой тягостной из всех, по убеждению современников, хотя и не вконец сокрушительной, в чем уверены все сердца, о чем шепчут все уста, Польша стала безмолвной, или, лучше сказать, немой. Перестали появляться новые национальные полонезы, новые популярные мазурки. Чтобы говорить о них, надо вновь вернуться к той эпохе, когда в музыке и словах одинаково сквозит контраст между радостью любви и мрачным предчувствием опасности, откуда рождается потребность *«распотешить беду» («cieszyr bide»)* и искать забвения в танце и в тайных его знаменованиях. Слова, которые поют на мелодии мазурок, сравнительно с мелодиями других танцев, дают возможность живее отдаваться воспоминаниям. Свежие, звонкие голоса множество раз повторяют их в одиночестве, по утрам, в часы веселого досуга. Их напевают в пути, в лесу, на челноке, в минуты нахлынувшего чувства, когда какая-либо встреча, картина, нечаянное слово вдруг бросит неугасимый свет на минуты, которым суждено сиять в памяти в течение долгих лет, освещая самые темные стороны будущего.

Шопену на редкость удались вдохновенные создания этого рода, и он наделил их всеми сокровищами своего мастерства и стиля. Шлифуя их тысячью граней, он выявил весь скрытый в этих алмазах блеск; сохранив их до пылинки, он создал из них сверкающие драгоценности. Впрочем, где иначе, как не в рамках этого танца, широко открытого для всякой выдумки, для всяческих намеков, где столько непосредственного порыва, пламенного энтузиазма, немых молитв, – его личные воспоминания лучше помогли бы ему создать поэмы, нарисовать картины, передать эпизоды, поведать горести, которым суждено

было прозвучать далеко за пределами его родины и сопричислиться к идеальным образцам блистательного искусства?

Чтобы понять, насколько рамки этого танца подходят к гамме чувств, вложенных туда сияющей всеми цветами радуги кистью Шопена, надо было бы видеть, как танцуют мазурку к Польше; только там можно уловить, сколько в этом танце заключено гордости, нежности, вызова. Вальс и галоп изолируют танцующих и являют присутствующим беспорядочную картину; кадриль представляет собою вид турнира, где с одинаковым безразличием атакуют и парируют удары, где равнодушно выказывают расположение и так же равнодушно его ищут; живость польки легко принимает двусмысленный характер; менуэты, фанданго, тарантеллы являются маленькими любовными драмами различного рода, интересующими только исполнителей, где у кавалеров единственная задача – блеснуть своей дамой, а у публики – довольно уныло наблюдать за кокетством, расточаемым не по ее адресу; – б мазурке же роль танцора ни по важности, ни по грации не уступает роли танцорки, а публика не остается непричастной к происходящему.

Длительные промежутки между очередными выступлениями пар заполняются беседами танцующих; когда же наступает их черед, в действие втягиваются не только танцующие, но также и публика. Перед него кавалер тщеславится своей дамой, отдавшей ему предпочтение; перед нею дама должна оказать ему честь избрания; ей дама стремится понравиться, так как получаемые дамой одобрения действуют на ее партнера сильнее всех изощренностей кокетства. В заключительный момент она явно делает его своим избранником, бросаясь к нему и замирая на его руках, – движение, которому расположение и женское искусство могут придать тысячу оттенков – от страстного порыва до томного изнеможения.

Для начала все пары берутся за руки и образуют одну большую живую и подвижную цепь. Располагаясь в круг, быстрые движения которого слепят глаза, они сплетаются в венок; каждая дама в нем – своего рода цветок на фоне темной листвы однотонного костюма кавалеров. Затем все пары устремляются вперед, вслед за первой почетной парой, с пылким воодушевлением, ревниво соперничая, проходя вереницей перед публикой: зрелище такой же захватывающей силы, какой обладают у Гомера и Тассо[46] войска, выстраивающиеся к битве. Через час или два вновь образуется такой же круг, завершающий танец головокружительным движением, причем самые пылкие энтузиасты, если они чувствуют себя между своими, начинают

петь мелодию, которую играет оркестр. Танцующие тотчас присоединяются к хору, подхватывая припев на слова, говорящие одновременно о любви и патриотизме. В дни, когда от забав и развлечений всех обуревает радость, переливающаяся в этих впечатлительных натурах, как молодое вино, они затевают еще общее гулянье, и быстрые движения не выказывают ни малейшей усталости у женщин, – при всей их хрупкости неутомимых, как если бы члены их были из упругой, гибкой стали.

Исключительно красивое зрелище представляет собою польский бал, когда, после общего круга и дефилирования всех танцующих, внимание зала (без помехи со стороны других пар, которые в других местах Европы сталкиваются и мешают друг другу) приковывает одна красивая пара, вылетающая на середину. Какое богатство движений у этого танца! Выступая сначала вперед с какой-то робкой нерешительностью, дама покачивается, как птица перед полетом; скользя долго одной ногой, она точно конькобежец режет зеркало паркета; затем с резвостью ребенка, как на крыльях, вдруг устремляется вперед плавными движениями pas de basque.[47] Глаза ее расширяются, и, подобно богине охоты, с поднятой головой и вздымающейся грудью, она эластичными движениями рассекает воздух, точно ладья волны, как бы играя пространством. И вот она вновь кокетливо скользит, замечает зрителей, шлет несколько улыбок, несколько слов избранникам, протягивает прекрасные руки кавалеру, и вновь они вместе несутся со сказочной быстротой из одного конца зала в другой. Она скользит, бежит, летит; усталость красит ее щеки, воспламеняет взгляд, клонит стан, замедляет шаги; наконец, в изнеможении, задыхаясь, она падает на руки своего кавалера, который подхватывает ее сильной рукой и поднимает на мгновение в воздух, прежде чем закончить с нею этот пьянящий танец.

Кавалер, получивший согласие дамы танцевать с ним, гордится этим, как завоеванием, а соперникам своим предоставляет любоваться ею, прежде чем привлечет ее к себе в этом кратком вихревом объятии; на его лице – выражение гордости победителя, краска тщеславия на лице у той, чья красота завоевала ему триумф. Движения кавалера становятся решительными, точно бросают вызов; на минуту он покидает свою даму, будто обезумев от радости, и вслед затем в страстном нетерпении вновь соединяется с нею. Многочисленные замысловатые фигуры разнообразят этот триумфальный бег, который иную Аталанту делает прекраснее, чем грезилось Овидию.[48] Иногда выступают одновременно две пары: немного спустя кавалеры меняют дам; подлетает третий танцор и, хлопая

в ладоши, одну из них похищает у ее партнера, как бы безумно увлеченный ее неотразимой красотой и обаянием ее несравненной грации. Когда такая настойчивость выказывается по отношению к одной из цариц праздника, самые блестящие молодые люди наперерыв домогаются чести предложить ей руку.

Всем полькам врождено магическое искусство этого танца; даже наименее счастливо одаренные способны открыть в нем новое очарование. Здесь в равной мере ценится застенчивость и скромность, как и величавость тех, которые прекрасно отдают себе отчет в своей обаятельности. Не потому ли, что среди всех других этот танец дает нам самый высокий образ целомудренной любви? Танцующие не обособляются от публики, а наоборот, находятся с нею в тесном общении, между ними происходит своеобразный обмен интимных нежных чувств и тщеславия, безобидного и вместе увлекательного.

Впрочем, не сможет разве всякая полька стать достойной обожания, если только ее умеют обожать? Наименее красивые внушали неугасимую страсть, самые красивые зачаровывали на всю жизнь взмахом своих нежно-золотистых ресниц, вздохом уст, умевших после гордого молчания склоняться на мольбу. Там, где царят такие женщины, – какие пылкие слова, беспредельные надежды, восхитительные упоения, мечты, отчаяние не сменяли друг друга во время мазурок, многие из которых звучат в памяти танцоров, как эхо минувшей страсти, любовного объяснения? Какая полька не кончала хотя бы раз в жизни мазурку с лицом, пылающим больше от волнения, чем от усталости?

Какие неожиданные узы возникали во время этих разговоров с глазу на глаз посреди толпы при звуках мазурки, обычно воскрешающей имя какого-либо полководца, какое-либо историческое событие, связанное со словами и навеки приуроченное к мелодии! Какие обеты давались здесь друг другу, клятвенное слово, призывавшее в свидетели небо, никогда не забывалось сердцем, чаявшим неба, чтобы обрести там счастье, в котором отказала здесь судьба! Какими тягостными прощальными словами обменивались здесь те, кто так дорог был друг другу; как ладили бы они, если бы в их жилах текла одна и та же кровь, если бы влюбленный, упоенный любовью сегодня, не был бы должен превратиться во врага и даже – страшно оказать! – в гонителя завтра! Сколько раз восторженно любившие друг друга назначали во время мазурки свидания перед столь долгою разлукой, что осень жизни могла сменить ее весну; оба при этом полагались больше на свою верность, вопреки всем превратностям судьбы, чем на возможность счастья, лишенного родительского благословения! Какие чувства, втайне питаемые

теми, кого разделяли непереходимые границы богатства и положения, не раскрывались в эти единственные минуты, когда восхищаются красотой больше, чем богатством, здоровым видом больше, чем положением! Сколько раз существа, разъединенные происхождением и предрассудками старшего поколения, сближались только во время этих периодических встреч, отмеченных блистательными успехами и скрытыми радостями, бледному и далекому отблеску которых предстояло светить длинному ряду мрачных годов, ибо, по словам поэта: *«разлука – мир без солнца!»*

Как часто вспыхивала и гасла за один вечер мимолетная любовь между людьми, никогда раньше не видевшими друг друга, которые знали, что им не придется больше встретиться, и тем не менее предчувствовали, что они не в силах будут забыть друг друга. Сколько раз во время долгих передышек и затейливых фигур мазурки беседы, завязавшиеся беспечно, продолжались в шутливом тоне, прерывались, когда уже закрадывалось известное чувство, возобновлялись намеками, отмеченными славянской деликатностью и тонкостью, и завершались глубокою привязанностью! Сколько признаний, все более и более откровенных по мере освобождения от тирании обязательной настороженности! Однако сколько также притворно улыбчивых слов, обещаний, желаний, смутных надежд, небрежно брошенных на ветер, подобно платочку, кинутому танцующей – и не подхваченному неловкими кавалерами!

Шопен выявил неведомую поэзию, таившуюся в оригинальных темах истинно национальных *мазурок.* Сохраняя ее ритм, он облагородил ее мелодию, расширил ее формы, ввел гармонические светотени, столь же новые, как и сюжеты, к которым они были приурочены, и живописал в этих своих созданиях – *tableaux de chevalet*[49] (ему нравилось это данное нами название) – неисчислимые эмоции самых разнообразных видов, волнующие сердца, оживляющие танец и в особенности большие перерывы, когда кавалер занимает место рядом с дамой, от которой больше не отходит.

Кокетство, тщеславие, капризы, симпатии, элегии, страсти и первые проблески чувств, победы, от которых может зависеть счастье и спасение, – все есть здесь. Но как трудно составить себе полное представление о бесконечных градациях эмоций в этой стране, где с одинаковым увлечением, с одинаковым интересом, вызванным любовью и патриотизмом, танцуют мазурку в дворцах и хижинах, – в стране, где свойственные всей нации положительные качества и недостатки распределяются так своеобразно и в каждом отдельном человеке встречаются в

сочетании неожиданном, часто даже непостижимом. Отсюда – крайнее разнообразие любопытных характеров, особенный интерес исследования всяческих новых отношений и значительность малейших событий.

Здесь не бывает безучастности, небрежности, банальности. Поразительно разнообразие натур, одаренных живым воображением, проницательным тонким умом, чувствительностью, питаемою несчастиями и страданиями, озаряющими сердца нечаянным светом, подобно тому как зарево пожара освещает ночную темь. Здесь долгий леденящий ужас тюремных одиночек, коварные допросы, хитрые ловушки гнусных и продажных судей; снежные степи Сибири, безмолвные и пустынные, воздушным ковром расстилаются перед испуганными взорами, трепетными сердцами вдоль стен каждой бальной залы – начиная со скромно окрашенной в светло-синий цвет, с полом, натертым накануне, где девушки одеты в простые кисейные платья, белые и розовые, – кончая залой с мраморными стенами, с паркетом из красного и черного дерева, блистающей люстрами в тысячу свечей. В Варшаве до восстания 1830–1831 гг. наряду с русскими полками, в составе которых Лист отмечает наличие молодых русских офицеров, друзей поляков, существовали отдельные польские полки.

Здесь всякая малость может тесно сблизить вчера чужих друг другу, так же как минутное впечатление или единое слово – разлучить сердца, прежде близкие. Здесь может внезапно прорваться откровенность и втайне питаться непреодолимое недоверие. По словам одной остроумной дамы: «часто играют комедию, чтобы избежать трагедии», предпочитают намекнуть на то, чего не хотят высказывать. Чтобы заострить вопрос, пользуются общими словами, затемняя его: заставляют выслушивать самые уклончивые ответы, – так по звуку, издаваемому предметом, можно узнать, из какого он сделан металла. Люди, доверяющие друг другу, не перестают расспрашивать, выведывать, испытывают друг друга. Всякий молодой человек желает знать, разделяет ли властительница его дум в течение одного-двух вечеров его любовь к родине и ненависть к победителю. Всякая девушка, прежде чем выказать на балу благоволение тому, кто смотрит на нее так пламенно и нежно, – желает знать, не убоится ли он конфискации, ссылки, назначенной или добровольной (часто не менее горькой), бессрочной солдатчины на берегах Каспия или в горах Кавказа…

Когда мужчина умеет ненавидеть, а женщина ограничивается порицанием врага, могут возникнуть мучительные сомнения; обрученные надевают кольца на палец, спрашивая себя: надолго

ли? Когда женщина типа кн. Евстафии Сангушко[50] предпочитает видеть сына в рудниках, чем склонить колени перед царем, а мужчина думает, нельзя ли последовать примеру тех из шляхты и магнатов, кто поселился в Петербурге и осыпан почестями, в ожидании, когда их дети обнажат шпаги против господ положения, – женщина берет сердце мужчины своими пламенными словами, как мать берет голову своего ребенка лихорадочными руками и, обращаясь к небу, кричит ему: вот где твой бог!.. В ее голосе – подавленное рыдание, в глазах ему лишь видимые слезы. Она умоляет и вместе повелевает, она назначает цену за свою улыбку, эта цена – героизм! Если она отворачивается, то кажется, что ввергает мужчину в пучину позора, если обращает к нему свое сияющее красою лицо, то кажется, что вызывает его из небытия к жизни!

Но каждый раз, когда танцуется мазурка, находится мужчина, взгляд которого, слово, несмелое объятие навеки приковывают к священному алтарю отчизны сердце женщины, на которое он может только так рассчитывать и другого права не имеет. Находятся и женщины, чьи влажные очи, тонкие руки, благоухающие уста, шепчущие волшебные слова, завербовали навсегда мужчину на священное служение и делают легкими цепи крепости и ссылки. Этот мужчина и эта женщина, быть может, никогда уже не увидят друг друга, однако уже решили судьбу друг друга, кинув в душу никем не услышанный клич, который отныне будет ранить или животворить, как ожоги пламени, твердя: *Отечество, Честь, Свобода!* Особенно свобода, свобода! Ненависть к рабству, ненависть к деспотизму, ненависть к низости! Умереть, умереть тотчас! Скорее умереть тысячу раз, чем потерять свободную душу, свободную личность, чем зависеть от милости царей и цариц, от улыбки или оскорбления, нечистой, унижающей ласки или яростной взбалмошности самодержца!

Впрочем, не всем умирать, но всем надо было отказаться от жизни, отказываясь от вольного воздуха своих наследственных угодий, от вольностей древнего шляхетства в великом христианском городе, когда отказывались от всякой сделки с победителем, узурпировавшим их место и кичившимся своими привилегиями. Поистине, такая судьба была хуже смерти! Что ж! Женщины, которые не боялись ее предложить, всегда находили таких, кто не боялся ее принять. Находились такие, кто вступал в сделку с победителем (скорее по форме, чем по существу). Но сколько было таких, кто никогда не согласился бы вступить в сделку ни по существу, ни по форме! Уклонялись от всяких соглашений, даже от того молчаливого соглашения, по которому открывались перед ними двери посольств и дворов Европы, при

единственном условии – не говорить вслух о том, что «медведь, одевший белые перчатки» за границей, спешит бросить их на границе и, вдали от постороннего глаза, становится диким зверем, лакомым, правда, до всякого вкусного меда цивилизации, который он заносит к себе в готовых сотах, но не способным видеть, что он топчет своей безобразной тушей медоносные цветы и давит своими тяжелыми лапами трудовых пчел, без которых меда не бывает Однако без такого соглашения поляк, наследник восьмивековой цивилизации, в течение столетия с негодованием отказывающийся отречься от всего вложенного ею в его сердце высокого, благородного, независимого ради братства с раболепствующими вельможами, – поляк в глазах Европы – пария, якобинец, опасная личность, от которого лучше держаться подальше. Если он путешествует, вельможа par excellence [по преимуществу], он является пугалом для равных себе; он, пламенный католик, мученик своей веры, внушает ужас своему первосвященнику, доставляет массу хлопот своей церкви; он, по существу, человек салона, остроумный собеседник, превосходный сотрапезник, – представляется никчемным человеком, которого стараются вежливо сплавить. Не горькая ли эта чаша? Разве не труднее пойти навстречу такой жестокой судьбе, чем вступить в славный бой, который ведь не длится всю жизнь. Тем не менее каждый молодой человек, каждая девушка, которые случайно встретятся во время мазурки, считают делом чести доказать друг другу, что смогут испить эту чашу, примут ее, волнуясь и радуясь, когда сердце полно энтузиазма, в глазах светится любовь, слова исполнены силы и расположения, жесты отмечены гордым изяществом.

Но на балах не всегда находишься *между своими.*

Там, где снежные равнины Иркутска, казематы Нерчинска с заживо в них погребенными являются девять раз из десяти как бы задним фоном, задней мыслью разговора на балу, польке случается искать заступничества у русского: она то улыбается ему, то теребит лепестки своего букета, он же, следя глазами за чистым профилем, ангельским обликом, мнет свою белую перчатку; вступиться она просит якобы за себя, на деле – за другого. Лишение титула, дворянства, кнут и, может быть, смерть ждут того, за кого имеет возможность вступиться сестра, невеста, друг, неизвестная сострадательная и находчивая соотечественница; она может погубить его или спасти в минуты мимолетной любви в течение двух мазурок. За время первой – любовь едва намечается; борьба начинается, вызов брошен. В моменты длительных уединений, которые случаются в мазурке, приводятся в движение небо и земля, а собеседник часто и не

подозревает, чего от него хотят, пока к деловому человеку, обладателю туго набитого портфеля, не приходит письмо, написанное тонким, дрожащим почерком, влажное от слез. На следующем балу, когда они встречаются в мазурке, один из них терпит поражение. Она не добилась ничего или одержала полную победу. И редко случается, чтобы она не достигла *ничего,* чтобы во *всем* было отказано взору, улыбке, слезам.

Но как бы часто ни устраивались официальные балы и как бы часто ни приходилось танцевать с лицами, имеющими вес и значение, или с молодыми русскими офицерами, друзьями полка молодых поляков,[51] вынужденных служить, чтобы не лишиться своих дворянских привилегий, – истинная поэзия, подлинное очарование мазурки раскрываются только поляку и польке. Только они знают, что значит выхватить танцорку у ее партнера, прежде чем она закончит половину первого тура по залу, и тотчас же увлечь ее в мазурку из двадцати пар, то есть на два часа! Только они знают, что значит занять место у оркестра, звуки которого заглушают голоса, доводя их до тихого пылкого шопота, так что их можно скорее угадать, чем расслышать, или если дама попросит поставить ей стул у кресел почтенных дам, угадывающих всякую игру физиономий. Только поляк и полька знают, что во время мазурки один может потерять уважение, другой – завоевать симпатию. Однако поляк знает, что во время этого открытого tкte-a-tкte не он является господином положения. Если он хочет нравиться, он робеет; если он любит, он трепещет. И в том и в другом случае, надеется ли он ослепить или тронуть, пленить ум или умилить сердце, он всегда пускается в лабиринт разговоров; говорятся с пылкостью слова, которые остерегались произносить; украдкой допытываются, никогда не задавая прямых вопросов; дико ревнуют, не подавая вида; утверждают ложь, чтобы выведать истину, или открывают истину, чтобы гарантировать себя от лжи, – всё это, – не оставляя расчищенной и цветистой дорожки бального разговора. Они всё сказали, обнаружили порой всю душу с ее ранами, а между тем танцующая, будь она горда или холодна, предупредительна или безучастна, не могла бы похвалиться, что выведала у него тайну или взяла обет молчания!

Постоянно напрягаемое внимание в конце концов крайне утомляет экспансивные натуры, и к остроумнейшим тонкостям, к самым подлинным страданиям, к их самым глубоким чувствам примешивается ирония, удручающее, даже изумляющее легкомыслие, пока не распознаешь в нем беспечности отчаяния. Однако, прежде чем судить и осудить это легкомыслие, следовало бы исследовать все его глубины. Оно избегает скорых и

легковесных оценок, будучи легкомыслием то на самом деле, то по видимости только, обладая запасом необычных суждений, – род пестрой вуали, приоткрывающей, если ее разорвать, не один дремлющий или зарытый в землю талант. Случается, что красноречие превращается в краснобайство, блестки ума – в фейерверк, и горячая беседа теряет всякую серьезность. Разговаривают с одним, думают о другом; слушая реплики, отвечают на свои собственные мысли. Горячо волнует не тот, с кем беседуют, а тот, с кем еще предстоит беседа. Иногда шутки, вырвавшиеся как бы невзначай, печально серьезны – плод ума, прячущего за веселостью горделивые надежды и тяжелые разочарования, за которые никто не может ни осмеять его, ни пожалеть, так как никто не знает ни дерзновенных этих надежд, ни тайных неудач.

К тому же, сколько раз нечаянные радости следуют непосредственно за мрачными, тягостными настроениями, а унылая безнадежность сменяется внезапно победной песнью, напеваемой вполголоса. Там, где умами постоянно владеет конспирация, где возможна измена в моменты слабости, где при малейшем подозрении в нелегальной деятельности человек попадает в лапы царской полиции и выбрасывается обратно на берег жизни без всего, как после кораблекрушения, где измена составляет еще более ужасную тайну, и при малейшем подозрении в измене человек превращается в ядовитое существо, одного дыхания которого боятся, как чумы, – там каждый мужчина разве не является непроницаемой загадкой для всех, кроме одаренной интуицией прорицательницы женщины, которая хочет стать его ангелом-хранителем, удерживая его от возможности скатиться в бездну конспирации или предостерегая от соблазнов измены? В этих беседах, сверкающих блестками из золота и фольги, где настоящие рубины блестят рядом с поддельными алмазами, как капля чистой крови на весах с нечистыми деньгами, где недомолвки могут так же хорошо скрывать за собою целомудрие жертвенной жизни, как и бесстыдство оплачиваемой подлости (взять только двойную игру двойной жертвенности и двойного предательства,[52] когда выдают нескольких сообщников в надежде погубить всех их палачей и при этом губят самих себя), – в этих беседах не бывает ничего абсолютно поверхностного, и в то же время на всем лежит налет искусственности. Там, где беседа – искусство, доведенное до высшей степени совершенства, поглощающее у всех огромную часть времени, мало находится таких, кто не дает другим труда разгадывать в момент оживленной, веселой или печальной беседы, что на самом деле думает собеседник, переходящий

мгновенно от смеха к печали, в искренности которых одинаково трудно разобраться.

При таком подвижном умонастроении, мысли, как зыбкие песчаные отмели некоторых морей, редко остаются на месте. Этого одного было бы достаточно, чтобы сообщить особенную рельефность самым незначительным беседам, как мы убедились в этом, познакомившись в парижском обществе с представителями этой нации, изумляясь необычайному таланту некоторых из них играть парадоксами, каким в большей или меньшей степени обладает поляк, культивируя его из интереса или забавы. Однако это неподражаемое остроумие, которое побуждает все время менять костюм правде и вымыслу и пускать в ход поочередно в переодетом виде, эта изобретательность, которая в самых трудных обстоятельствах находит необычайно остроумные решения, подобно тому как Жиль Блаз[53] за один день расточал столько ума, сколько хватило бы испанскому королю для управления всеми его землями, – это остроумие производит такое же тягостное впечатление, как неслыханная ловкость индийских факиров, бросающих в воздух множество сверкающих острых ножей, которые при малейшей неловкости могут стать орудиями смерти. Оно таит в себе и несет поочередно тревогу, тоску, ужас, когда посреди неминуемой угрозы доноса, преследования, личной ненависти или злобы, присоединяющейся к ненависти национальной или к злобе политической, – всегда сложное положение может завершиться гибелью от всякой неосторожности, всякой оплошности, всякой непоследовательности или получить сильную поддержку от человека неприметного и забытого.

Самые обыденные встречи и отношения могут поэтому вдруг получить драматический интерес и предстать в неожиданном свете. Они окутаны туманом неизвестности, не позволяющим различить их очертаний, линий, направлений; они становятся сложными, неопределенными, неуловимыми; на них – печать страха, смутного и тайного, вкрадчивой, изобретательной лести, симпатии, часто пытающейся высвободиться из-под гнета этих ощущений, – три стимула, свивающиеся в сердце в запутанный клубок патриотических, тщеславных и любовных чувств.

Удивительно ли, что множество эмоций сопутствует случайному сближению, вызванному мазуркой, заставляющей случайные, ничтожные, далекие обстоятельства говорить воображению, окружая малейшие поползновения сердца обаянием, присущим парадным туалетам, сиянию ночных огней, возбуждениям бальной атмосферы! Могло ли быть иначе при наличии женщин, придающих мазурке значение, не постигаемое

и даже вряд ли подозреваемое в других странах? Ведь они несравненны, польские женщины! Между ними встречаются наделенные достоинствами и добродетелями, достойными славы в веках и народах. Такие явления, однако, редки, как всегда и всюду. Большею частью их отличает полная своеобразия оригинальность. Наполовину альмеи,[54] наполовину парижанки, обладая, может быть, секретом жгучих любовных напитков гаремов, передаваемым от матери к дочери, они пленительны азиатской истомой, пламенностью очей гурий, равнодушием султанш, вспышками невыразимой нежности, ласкающей глаз естественностью движений; они пленительны гибкостью стана, модуляциями голоса, поражающими сердце и исторгающими слезы, своей живостью, напоминающей газелей. Они суеверны, лакомки, ребячливы, их легко забавить, легко заинтересовать, как прекрасные невинные создания, обожающие арабского пророка; в то же время они умны, образованны, способны быстро предугадать то, чего нельзя увидеть, и понять с первого взгляда то, что можно угадать; они умеют использовать то, что знают, еще лучше умеют молчать, замолчать надолго, даже навсегда, обладают изумительной способностью разгадать характер по одной черте, по одному слову.

Великодушные, бесстрашные, энтузиастки, экзальтированно благочестивые, любящие опасность и любящие любовь, от которой требуют много, а дают мало, они больше всего увлечены славой и почетом. Их восхищает героизм; быть может, ни одной не встретить, которая побоялась бы слишком дорого заплатить за блестящий подвиг. И многие из них (скажем это с благоговейным преклонением) идут на эти прекраснейшие жертвы и доблестные подвиги в безвестности. Однако, как бы ни была примерна их частная жизнь, никогда за всю их юность (она наступает рано и долго длится) ни страдания их внутренней жизни, ни тайные скорби, терзающие эти души, слишком пылкие, а потому часто уязвимые, не губят их изумительно живые патриотические надежды, юную пылкость очарований, часто иллюзорных, живость их эмоций, которые они умеют передать другим с непреложностью электрической искры.

Сдержанные по природе и положению, они с изумительным искусством владеют оружием скрытности; разведывают душу другого – и хранят свои собственные тайны, не возбуждая подозрений, что у них есть какие-либо тайны. И часто именно благороднейшие тайны хранятся с гордостью, которая не соизволит даже знака о себе подать. Тому, кто их оклеветал, они оказывают услугу; кто их порицал, становится их другом; кто раз проник в их намерения, искупает это, сам того не подозревая,

попадаясь сотню раз. Внутреннее презрение, внушаемое им теми, кто их не разгадывает, крепит в них чувство превосходства, помогающее им искусно править сердцами – прельщать без обольщения, приручать без поблажек, привязывать к себе без измены, управлять без тирании. И наконец приходит день, когда, следуя горячему самоотверженному чувству к одному единственному избраннику, они готовы идти с ним на смерть, разделить изгнание, заключение, претерпеть жестокие пытки, оставаясь навсегда верными, нежными, в самопожертвовании своем неизменно сохраняя душевную ясность.

Польки всегда внушали к себе глубокое уважение еще и потому, что никогда его не добивались, – они принимают его, как само собою разумеющееся. Ищут же они привязанности, надеются на преданность, требуют, чтобы чтили, сожалели, любили отечество. Все они лелеют поэтический идеал, постоянно, как в зеркале, сквозящий неуловимо в их разговорах. Они не видят радости в пошлом, легкомысленном желании нравиться, они хотели бы восторгаться теми, кто их любит, видеть воплощенной ими мечту о героическом и славном подвиге, благодаря которому каждый из их братьев, возлюбленных, друзей, сыновей стал бы новым отечественным героем, и новое имя звучало бы во всех сердцах, трепетно внемлющих первым звукам *мазурки,* связанной с памятью о нем. Подобная романтика желаний занимает в жизни полек место, неведомое другим женщинам как Востока, так и Запада.

Географические и психологические широты, определенные полькам судьбой, также отмечены крайностями климатов: здесь знойным летом бывают и лучезарные дни и ужасные грозы, зимой снежок – и случаются полярные холода; здесь сердца умеют любить и ненавидеть с одинаковым упорством, прощать и предавать забвению с одинаковым великодушием. Любят здесь ни по-итальянски (это было бы слишком просто и слишком чувственно), ни по-немецки (было бы слишком по-ученому и слишком холодно), еще меньше по-французски (было бы слишком тщеславно и слишком фривольно); здесь из любви создают поэзию, пока не делают из нее культа. Любовь составляет поэзию каждого бала и может стать культом всей вообще жизни. Женщина, любя, старается заставить полюбить то, что она любит: прежде всего бога и свою родину, свободу и славу. Мужчина жаждет в любви чувствовать себя приподнятым, возвеличенным над самим собой, наэлектризованным словами, жгучими, как искры, взглядами, сияющими, как звезды, улыбками, обещающими блаженство!.. Это заставило императора Николая сказать: *«Je pourrais en finir des Polonais, si je venais a bout des*

Polonaises» [«Я смог бы покончить с поляками, если бы справился с польками»].[55]

К несчастью, идеал славы и патриотизма полек, питаемый часто геройскими попытками близких, еще чаще омрачается легкомыслием мужчин, систематически деморализуемых гнетом и коварством завоевателя, идущего на всё, лишь бы подавить всякую возможность сопротивления. И многие среди этих пленительных женщин, не находя часто тех, кто отвечал бы их стремлениям, становятся на распутье между миром и монастырем, куда уйти мало кто из них не думал в серьезную и горькую минуту своей жизни…

Народная поговорка, рисуя идеал женщины, образец добродетели, в четырех словах лучше характеризует это сочетание жизни мирской и жизни религиозной, чем могли бы дать длиннейшие описания; она гласит: «Она танцует так же хорошо, как молится». Лучше нельзя выразить хвалу молодой девушке или женщине, как сказать о ней кратко: *I do tańca i do różańca!* [«И к танцу (способна) и к четкам (т. е. к молитве)».] Нельзя найти для них лучшей хвалы…

Истинному поляку по душе женщина набожная, простая, бесхитростная, каждое слово которой не блистает остроумием и каждое движение не чарует нежным благоуханием, – будь то в золоченой зале, или под соломенной кровлей, или на церковных хорах.

…Всюду плохо говорят о поляках – это ведь так легко! Преувеличивают их недостатки, стараются замолчать их достоинства, в особенности их страдания. Но существует ли на свете нация, которую не испортило бы столетие рабства, как неделя без сна портит солдата? Однако, когда о поляках будет сказано все плохое, что только можно придумать, польки всегда смогут спросить себя: а кто умеет любить так, как они? Если они часто бывают неверны, готовы обожать всякое божество, возжигать фимиам перед всяким чудом красоты, обожать всякую новую звезду, недавно поднявшуюся над горизонтом, то у кого же, с другой стороны, найдем столь постоянное сердце, нежность, не угасшую за двадцать лет, воспоминания, волнующие до седых волос, готовность оказывать услуги, такую же непосредственную, несмотря на истекшую четверть века, как непосредственно возобновляется разговор, прерванный накануне? Среди какой нации эти хрупкие и смелые существа смогли бы найти столько сердец, способных любить женщину с такой безграничной преданностью – любовью, готовой на смерть за нее?

Там, на родине Шопена, в его эпоху, мужчине неведома была еще эта злосчастная подозрительность, заставляющая опасаться

женщины, как боятся вампира. Ему не приходилось еще слышать разговоров об этих зловредных чародейках XIX века, прозванных «dévoreuses de cervelles» («пожирательницами мозгов»]! Тогда еще не знали, что настанет время появления княгинь-содержанок, графинь-куртизанок, посланниц-спекулянток, великосветских дам на жаловании великой державы, шпионок высокого происхождения, воровок из благородного дома, похитительниц сердца, секретов, чести, поместий тех, чьим гостеприимством они пользовались! Не знали, что вскоре в интересах знати страны, в интересах сыновей неподкупных матерей, в интересах наследников ряда поколений благородных предков возникнет целая школа обольстительниц, обучающаяся ремеслу доноса. Не могли думать еще, что настанет время, когда в европейском обществе, христианском к тому же обществе, честный человек может стать жертвой женщины, которую он не лишил чести, не оскорбил!..

Итак, на родине Шопена, в его время, мужчина любил ради любви, готовый рисковать жизнью ради красавицы, которую он видел раз-два, памятуя, что самое поэтическое воспоминание оставляет запах цветка, еще не сорванного, еще не поблекшего. Он краснел бы при мысли о мелких радостях извращенного наслаждения в обществе, где вежливость выражалась ненавистью к завоевателю, пренебрежением его угроз, презрением к его ярости, насмешкой над выскочкой-варваром. Итак, мужчина любил, когда ощущал, что его побуждает к добру, благословляет благочестие, когда гордился великими жертвами, когда великие надежды открывала перед ним одна из женщин с сострадающим сердцем. Ибо в любви всякой польки ключом бьет соболезнование; ей нечего сказать человеку, которого она не жалеет. Отсюда следует, что чувства, в других случаях выражение тщеславия и чувствительности, получают у нее другой оттенок: добродетели; слишком уверенная в себе, чтобы прятаться за картонные стены преувеличенной стыдливости, она презирает мертвящую черствость и доступна внушаемому ею всякому энтузиазму, всем чувствам, которые может проявить перед богом и людьми.

Существо неотразимое, восхитительное, достойное преклонения! Бальзак в нескольких строках, состоящих из антитез, набросал ее облик, отдавая дань восхищения «девушке чужой страны, ангелу по любви, демону по прихоти, ребенку по вере, старцу по опыту, мужу по уму, женщине по сердцу, гиганту по надежде, матери по страданию и поэту по своим грезам».[56]

Берлиоз, гений шекспировского склада, постигавший все крайности, должен был, естественно, почувствовать это обаяние,

то несказанно прекрасное, что отсвечивало, отливало, чаровало, сквозило в поэзии Шопена, звучало под его пальцами. И всё это он назвал *divines chatteries* [божественные кошачьи нежности] этих женщин, наполовину восточного происхождения; женщины Запада не знают их: они слишком счастливы, чтобы разгадать скорбную их тайну. Действительно, *divines chatteries,* одновременно щедрые и скупые, причиняют влюбленному сердцу неясное волнение, качая его, как челнок без весел и снастей. Поляка лелеют ласки матери, он знает нежность сестры, обольстительность подруги, очарование невесты, своего кумира, своей богини! Нежной лаской святые женщины склоняют мужчин к мученичеству за свою родину. Отсюда понятно, почему поляк считает грубым и пошлым кокетство других женщин и с долей тщеславия, оправдываемого каждой полькой, восклицает: *Niema jak Polki* [Польке нет равных].[57]

Тайна этих *divines chatteries* делает эти существа неприкосновенными, дороже жизни. Творческая фантазия такого поэта, как Шатобриан,[58] преследуемая в бессонные жгучие ночи юности образом женщины – *демона* и *чародейки,* находит в польке шестнадцати лет неожиданное сходство с невозможным видением «Евы невинной и падшей, не ведающей ничего и изведавшей всё, девы и любовницы вместе!!»[59] – «Смесь одалиски и валкирии, женский хор, разный возрастом и красою, воплощение древней сильфиды… новая Флора, свободная от ига времен года…»[60] Поэт признается, что, зачарованный, опьяненный воспоминанием об этом видении, он не осмелился вызвать его вновь. Он чувствовал смутно, но верно, что в ее присутствии он перестанет быть печальным Рене, а будет расти по ее хотению, становиться таким, каким она желала его видеть, становиться выше, переделываться по ее воле. Он оказался слишком мелок и убоялся этих головокружительных высот: Шатобрианы образуют литературную школу, но не образуют нации. Поляк не боится *чародейки* в своей сестре – *новой Флоре, свободной от ига времен года!* Он ее лелеет, чтит, умеет умереть за нее… и любовь эта, как нетленный бальзам, хранит сон нации, – не давая ему перейти в смертельный. Она сохраняет нации жизнь, мешает победителю покончить с нею и так подготовляет славное воскресение отечества.

Надо, однако, признать, что среди всех наций одна единственная интуитивно постигла несравненный идеал женщины в прекрасных изгнанницах, которых, казалось, все занимало, «о ничто не могло утешить. Этой нацией была Франция. Она одна заметила отсветы неведомого идеала в дочерях Польши, „политически мертвой“ в глазах общества, в

котором мудрость политических Несторов стремилась утвердить „европейское равновесие“, расценивая народы как „понятие географическое“! Другие нации и не подозревали даже наличия чего-либо, достойного восхищения и глубокого преклонения в этих обольстительных сильфидах балов, таких веселых вечером, а наутро простертых в рыданиях у подножия алтарей; в этих нелюбознательных путницах, опускавших занавески карет, проезжая по Швейцарии, чтобы не видеть этих гористых местностей, действующих угнетающе на душу, влюбленную в бескрайние горизонты родных равнин!

В Германии их укоряли в том, что они нерадивые хозяйки, невнимательные к великим буржуазным заповедям *Soil una Haben* [прихода и расхода]. И такие требования предъявлялись к тем, чьи все помыслы, все желания, все чувства направлены к тому, чтобы презирать *l'avoir* [обладание], чтобы спасти *l'ktre* [существование], отдавая конфискованные миллионные состояния жадным и грубым победителям; к тем, кто еще детьми постоянно слышал от отца: «богатство хорошо тем, что, давая возможность кое-чем пожертвовать, служит опорой в изгнании!..»

В Италии остались совершенно непонятными эти существа, совмещавшие интеллектуальную культуру, жадное чтение, страстное стремление к знанию, мужскую эрудицию с импульсивностью движений, тревожных, порой судорожных, как у львицы, чующей в каждом движении листка опасность для своих детенышей.

Польки, проезжая мимо Дрездена и Вены, Карлсбада и Эмса, в поисках тайной надежды в Париже или ободряющей веры в Риме, не находили нигде сострадания, не поселялись ни в Лондоне, ни в Мадриде. Они не рассчитывали встретить сердечную симпатию на берегах Темзы или найти возможную помощь у потомков Сида! Англичане были слишком холодны, испанцы слишком далеки.

Французские поэты и писатели одни подметили, что в сердце полек заключен мир, отличный от того, что живет и бьется в сердце других женщин. Они не могли угадать его воскресения из мертвых; они не уразумели, что если в том *женском хоре, разном возрастом, и красою,* можно было порою найти таинственно влекущие чары одалиски, – это как бы убор, взятый на поле битвы; если, казалось, в них выступало обличив валкирии, – его давали испарения крови, затопляющей уже в течение столетия отчизну! Поэты и писатели не уловили сути этого идеала в совершенной его простоте. Они не представляли себе, как нация побежденных, в цепях и попираемая ногами, протестует против вопиющей несправедливости во имя христианского чувства. В чем

находит себе выражение национальное чувство? Не в поэзии ли, не в любви? Кто является его истолкователем? Не поэты ли, не женщины? Однако, если французы, слишком свыкшиеся со всеми условностями парижского света, не могли интуитивно постигать чувства, потрясающую силу которых расслышал Чайльд-Гарольд у женщин Сарагоссы, тщетно защищавших свои очаги от «иноземцев»,[61] – они настолько подпали под обаяние, исходившее от этого типа женщин, что придали ему силы почти сверхъестественные. Воображение поэтов, слишком возбужденное отдельными чертами, безмерно их увеличивало, как преувеличивало значение контрастов и способность к перевоплощению этих Протеев с черными бровями и жемчужными зубами. В ослеплении чувств, французская поэзия полагала, что описывает польку, бросая ей в лицо, как горсть драгоценных неоправленных многоцветных камней, пригоршню возвышенных бессвязных эпитетов. Однако они драгоценны, их многоцветный блеск, их необдуманная бессвязность красноречиво свидетельствует о сильнейшем впечатлении, произведенном польскими женщинами, французские достоинства которых говорили французскому уму; однако подлинно познать полек можно тогда лишь, когда героизм их говорит от сердца к сердцу.

Полька прежних времен – доблестная спутница героя-победителя, – была иной в сравнении с полькой сегодняшнего дня – ангелом-утешителем героя побежденного. Современный поляк столь же отличается от поляка прежних времен, как теперешняя полька от польки прошлого. Некогда она была, прежде всего и в особенности, чтимой патрицианкой, римской матроной, ставшей христианкой. Всякая полька, была ли она богата или бедна, жила в усадьбе или в городе, царила в своих палатах или на своих полях, была grande dame [важной дамой] – причем скорее по завоеванному ею в обществе положению, чем по благородству крови или по древности герба. Правда, законы держали под строгой опекой весь слабый пол (он часто становился сильным полом в роковые моменты жизни), в том числе и «высоких и вельможных помещиц», которых из уважения и почета звали *buiłogłowa* [белоголовой], так как замужние женщины покрывали голову и закрывали щеки чепцом из белых пышных кружев – целомудренно-христианское подобие мусульманской оскорбительной и варварской чадры. Однако зависимость их положения и неполноправность, находившая себе противовес в нравах и чувствах, вместо того чтобы принижать их, возвышала, сохраняя в чистоте их душу, далекую от грубой борьбы интересов, и держала их вдали от соблазна.

Они не могли распоряжаться самостоятельно имуществом, не

имели полной воли, но, с другой стороны, не могли податься на обман, увлечься и утратить доброе имя. На этом они выигрывали, имели преимущество – преимущество неоценимое, все выгоды которого они прекрасно знали! Путь зла им был заказан; свое же подчинение неусыпной опеке, диктовавшей им определенные рамки, они возмещали захватом почти неограниченной власти в частной жизни. Им было доверено всё достоинство семьи, вся сладость домашнего очага, они господствовали над этим славным и важным уделом, откуда распространяли свое благотворное, умиротворяющее влияние на дела общественные. Ибо с ранней юности они были соратницами своих отцов, посвящавших их в свои дела, в свои тревоги, затруднения и славные деяния своей *res publica,* [республики]; они были первыми доверенными своих братьев, часто их лучшими друзьями на всю жизнь. Они становились для своих мужей, своих сыновей их тайными советницами, верными, проницательными, решительными. История Польши и картины старинных нравов дают бесчисленные примеры этих смелых, умных супруг, блестящий образец которых дала нам Англия в 1683 году, когда лорд Рассел[62] на процессе, грозившем ему казнью, не захотел другого адвоката, кроме своей жены.

Без этого старинного типа польки – серьезной и мягкой, без сухости и резкости, искренно благочестивой, без стесняющего ханжества, свободомыслящей без болезненного тщеславия, – не мог бы возникнуть и тип современной польки. К возвышенному идеалу бабки она добавила грацию и живость французов, со всеми повадками которых внучка познакомилась, когда волна увлечения версальскими нравами, затопив Германию, докатилась до Вислы. Роковая дата! Поистине, Вольтер[63] и эпоха регентства подорвали силы Польши и были виновниками ее крушения. Утратив эти мужские доблести – по мнению Монтескье,[64] единственный оплот свободного государства, и в самом деле оплот Польши в течение восьми столетий, – поляки потеряли отечество. Польки, более твердые в вере, испытывая меньше потребности в деньгах, не зная им цены, так как мало с ними имели дела, более твердые в нравственности благодаря врожденному инстинктивному отвращению к пороку, лучше сопротивлялись заразе XVIII века. Их религия, их добродетели, их энтузиазм, их надежды создали в них священный фермент, под действием которого воспрянет их милая отчизна!.. Мужчины это понимают; понимают столь хорошо, что умеют обожать (всё обаятельное в этих душах, из которых каждая может воскликнуть: *для меня ничего другого не существует;* небо, уступая их мольбам, возвращая им отчизну, вернет им цельность первоначального их

облика!

Польские поэты, конечно, не уступили поэтам других наций чести обрисовать яркими красками идеальный образ своих соотечественниц. Все они воспели его, восславили, все познали его тайны, все испытывали трепет блаженства от радостей польских женщин, благоговейно собирали их слезы. Если в истории литературы «былых дней» *(Zygmuntowskie czasy)* на каждом шагу встречаешь античную благородную, доблестную матрону, как отпечаток прекрасной камеи на золотистом песке, движимом волнами времени, то новейшая поэзия рисует идеал современной польки, более волнующий, чем когда-либо грезилось влюбленному поэту. На первом плане вырисовывается эпически царственная фигура *Гражины,* благородный профиль одинокой и тайной невесты *Валленрода, Роза* из «Дзядов», *Зося* из «Пана Тадеуша».[65] А вокруг них сколько виднеется чарующих и трогательных женских образов! Они встречаются на каждом шагу: на дорожках, окаймленных розовыми кустами, как рисуется в поэзии этой страны, где самое слово «поэт» продолжает звучать одинаково со словом «пророк»: *wieszcz* [вещий]; в цветущих вишневых садах; в дубовых рощах с гудящими пчельниками; в прекрасных садах с великолепными цветниками; в роскошных апартаментах, где цветут красные гранатовые деревья, белые кактусы с золотистыми плодами, перуанские розы, бразильские лианы. – то и дело можно встретить головку à la Пальма Веккьо.[66] Багровые лучи заходящего солнца освещают тяжелую шевелюру, отражающуюся в зеленоватой воде; волосы светлым ореолом обрамляют лицо с веселой пока улыбкой, за которой прячется предчувствие грядущих печалей!

Мы оказали: быть может, надо близко узнать соотечественников Шопена, чтобы интуитивно понять чувства, которыми проникнуты его *мазурки,* так же как и многие другие его композиции. Почти все они исполнены благоуханием любви, каким веет от его *прелюдий, ноктюрнов, экспромтов,* где отражаются поочередно все фазы одухотворенной и чистой страсти: обворожительная игра бессознательного кокетства, незаметное зарождение сердечной склонности, капризная вереница образов фантазии, смертельно изнемогающие радости, умирающие в момент рождения, – черные розы, цветы траура, или осенние розы, белые, как окружающий снег, печалящие одним запахом трепетных лепестков, которые срывает с хрупкой лозы малейшее дуновение; искры без отблеска, освещающие мирскую суету, подобно некоторым омертвелым деревьям, светящимся только в темноте; радости без прошлого и будущего, возникшие от встреч случайных, как соединение двух отдаленных звезд;

иллюзии, необъяснимые прихотливые пристрастия, вроде как к терпкому привкусу полузрелых плодов, который нравится, несмотря на оскомину. Эскизы бесконечно разнообразных чувств получают облик истинной, глубокой поэзии в силу врожденной возвышенности, красоты, утонченности и изящества тех, кто их испытывает; при этом иногда аккорд, лишь слегка намеченный в быстром арпеджио, вдруг становится торжественной мелодией, пламенные и сильные модуляции которой говорят восторженному сердцу о страсти, жаждущей вечности!

В *мазурках* Шопена, очень многочисленных, царит чрезвычайное разнообразие мотивов и настроений. В некоторых слышится бряцанье шпор; в других можно в легких звуках танца уловить еле слышный шелест кисеи и газа, шорох вееров, звяканье золота и драгоценностей. Некоторые как будто рисуют мужественную радость, но вместе тревогу на балу накануне военного выступления; сквозь ритмы танца слышатся вздохи, прощальные слова, произнесенные слабеющим голосом, скрываемые слезы. В иных нам чудится тоска, страдания, огорчения, принесенные на празднество, шум которого не заглушает воплей сердца. Порой можно уловить подавляемые ужасы, опасения, подозрения любви – борющейся, снедаемой ревностью, чувствующей свое поражение, страдающей, но не унижающей себя проклятием. Там – неистовство и исступление, среди которого проходит и возвращается задыхающаяся мелодия, неровная, как трепет сердца, млеющего, разрывающегося, умирающего от любви. Дальше – возвращающиеся отдаленные фанфары, память былой славы. Бывают мелодии с ритмом таким смутным, таким трепетным, как бы двое юных влюбленных созерцают звезду, одиноко взошедшую на небесном своде.

Виртуозность Шопена

Мы говорили о композиторе и его творениях, о бессмертных чувствах, звучащих в них; здесь его гений, то побеждая, то терпя поражение, вступил в борьбу с горем – этой ужасной стороной действительности, примирить которую с небесами является одной из миссий искусства; здесь излились, как слезы в слезницу, все воспоминания его молодости, все очарования его сердца, все восторги его вдохновения, затаенные порывы; здесь, переступая границы наших ощущений, слишком притуплённых для его манеры, наших представлений, слишком для него бесцветных, он вступил в мир дриад, ореад, нимф, океанид.[67] Нам оставалось бы сказать об исполнительском даре Шопена, если бы мы с горестным мужеством отважились на это, если бы могли вызвать на свет чувства, сплетенные с самыми интимными личными воспоминаниями, и придать их саванам подобающие краски.

Мы не чувствуем в себе достаточно сил сделать это. Да и каких результатов достигли бы наши усилия? Разве удалось бы нам дать знать тем, кто его не слышал, о неизъяснимом обаянии его поэтического дара? Обаянии неуловимом и проникновенном, вроде легкого экзотического аромата вербены или calla ethiopica, благоухающего в мало посещаемых помещениях и рассеивающегося, как бы в испуге, среди толпы, в сгущенном воздухе, где могут держаться лишь живучие запахи тубероз в полном цвету или горящих смол.

Воображением, талантом, тесными связями с «la Fée aux miettes» [«Феей крошек»] и «le Lutin d'Argait» [«Аргайским домовым»], встречами с «Séraphine» [«Серафиной»] и «Diane» [«Дианой»], нашептывавшими ему на ухо свои сокровеннейшие жалобы, неизреченные мечтания, Шопен отчасти напоминал стиль Нодье,[68] книжки которого можно было нередко видеть на столиках его гостиной. В большинстве его вальсов, баллад, скерцо захоронено воспоминание о мимолетном поэтическом образе, навеянном одним из таких мимолетных видений. Он идеализирует их, придавая им порою облики такие тонкие и хрупкие, что они начинают казаться принадлежащими не нашей природе, а феерическому миру; они раскрывают нам тайны Ундин, Титаний, Ариэлей, цариц Маб, могучих и своенравных Оберонов,[69] всех этих гениев воздуха, вод, пламени, подверженных, как и мы, самым горьким разочарованиям и тягчайшим огорчениям.

Когда Шопена охватывало вдохновение подобного рода, его игра принимала характер совершенно особенный, какого бы

жанра музыку он ни исполнял: музыку танцевальную или мечтательную, мазурки или ноктюрны, прелюдии или скерцо, вальсы или тарантеллы, этюды или баллады. Он им сообщал какой-то небывалый колорит, какую-то неопределенную видимость, какие-то пульсирующие вибрации, почти нематериального характера, совсем невесомые, действующие, казалось, на наше существо помимо органов чувств. Порою слышится как бы топот ножек какой-то влюбленно задорной пери; [70] порой – модуляции, бархатистые и переливчатые, как одеяние саламандры; порой можно было уловить звуки глубокого отчаяния, как если бы душа в чистилище не находила умилостивительных молитв, необходимых для конечного опасения. Иной раз из-под пальцев Шопена изливалось мрачное, безысходное отчаяние, и можно было подумать, что видишь ожившего Джакопо Фоскари[71] Байрона, его отчаяние, когда он, умирая от любви к отечеству, предпочел смерть изгнанию, не в силах вынести разлуки с *Venezia la bella* [прекрасной Венецией]. [72]

Шопен создавал также фантазии шутливого характера; он порою охотно вызывал сценку в духе Жака Калло,[73] побуждая смеяться, гримасничать, резвиться фантастические фигуры, остроумные и насмешливые, богатые музыкальными остротами, сыплющие искры ума и английского юмора, как костер из хвороста. *Пятый этюд* сохранил нам одну из таких остроумных импровизаций, где приходится играть исключительно на черных клавишах, подобно тому как в веселом настроении Шопен трогал только высокие клавиши ума; любя подлинный аттицизм,[74] он гнушался вульгарного пошлого веселья, грубого смеха, как гнушаются мерзких ядовитых животных, один вид которых вызывает тошнотворное чувство у натур повышенно чувствительных и нежных.

Своей игрой великий артист вызывал чувство восхищения, трепета, робости, которое охватывает сердце вблизи сверхъестественных существ, вблизи тех, кого не можешь разгадать, понять, обнять. У него мелодия колыхалась, как челнок на гребне мощной волны, или, напротив, выделялась неясно, как воздушное видение, внезапно появившееся в этом осязаемом и ощутимом мире. Первоначально Шопен в своих произведениях обозначал эту манеру, придававшую особенный отпечаток его виртуозному исполнению, словом *tempo rubato:* темп уклончивый, прерывистый, размер гибкий, вместе четкий и шаткий, колеблющийся как раздуваемое ветром пламя, как колос нивы, волнуемый мягким дуновением теплого воздуха, как верхушки деревьев, качаемых в разные стороны порывами сильного ветра.

Но это слово не объясняло ничего тому, кто знал, в чем дело, и не говорило ничего тому, кто этого не знал, не понимал, не чувствовал; Шопен впоследствии перестал добавлять это пояснительное указание к своей музыке, убежденный, что человек понимающий разгадает это «правило неправильности». Поэтому все его произведения надо исполнять с известной неустойчивостью в акцентировке и ритмике, с тою *morbidezza* [мягкостью], секрет которой трудно было разгадать, не слышав много раз его собственного исполнения. Он старался, казалось, научить этой манере своих многочисленных учеников, в особенности своих соотечественников, которым, преимущественно перед другими, хотел передать обаяние своих вдохновений. Соотечественники, и особенно соотечественницы, прекрасно это понимали, вообще обладая исключительном даром разбираться в вопросах чувства и поэзии. Врожденная способность постижения его замыслов позволяла им следить за всеми колебаниями лазоревых волн его настроений.

Шопен знал, знал даже слишком хорошо, что он не действовал на толпу, не мог поразить массы; волны этого свинцового моря, поддающиеся действию всякого пламени, остаются все же тяжелыми на подъем. Нужны могучие руки рабочего-атлета, чтобы бросить расплавленный металл в изложницы, где он принимает необходимую форму, воплощая известную мысль или чувство. Шопен сознавал, что его вполне понимают только в кругах, к сожалению, слишком узких, – где все были готовы следовать за ним, куда бы он ни повел, перенестись с ним в сферы, куда, по представлению древних, вели врата счастливых сновидений, изваянные из слоновой кости, с пилястрами, усеянными алмазами, сияющими тысячецветными огнями. Он с радостью входил в эти врата, секретные ключи которых хранят гении. Этими чудесными вратами он вел за собой в мир дивных чудес, увлекательных небылиц, воплощенных сновидений. Однако переступить порог дано лишь посвященным!

Шопен охотно уносился в эти фантастические сферы и брал с собой туда только избранных друзей. Он признавал и ценил эти сферы выше ухабистых бранных полей музыкального искусства, где часто случается попадать в лапы случайного победителя, тупицы и хвастуна, победителя на день, которому, однако, достаточно одного дня, чтобы затоптать поле лилий и асфоделий и преградить путь в священную рощу Аполлона! В этот день «удачливый воин» чувствует себя равным царям, – однако царям земным, – а это слишком мало для фантазии, знающейся с 'божествами воздуха и с духами горных вершин.

В этой области, впрочем, всё во власти капризов моды,

направляемой предпринимателями, рекламами, анонсами, кумовством, – моды двусмысленной, сомнительного происхождения. Но, если мода благородного, высокого происхождения всегда глупа, то что же сказать о моде, не имеющей благовидных родителей! Тонкие художественные натуры, безусловно, отнеслись бы с естественным отвращением к единоборству с ярмарочным геркулесом, переодетым князем от искусства и, как деревенщина, норовящим ударами дубины сбить с ног рыцаря в доспехах, ищущего доблестных подвигов. Они страдали бы, может быть, даже меньше, выступая против такого ничтожества, чем получая вместо ударов кинжала булавочные уколы продажной моды, спекулирующей, ловкой, наглой куртизанки, имеющей претензию водворить на Олимпе великосветские салоны! Она хотела бы безрассудно испить из кубка Гебы, и та, краснея при ее приближении, просит помощи Венеры или Минервы,[75] чтобы ее отразить. Тщетно! Ни высшей красоте не удается затмить ее шарлатанских прикрас, ни мудрость, во всем ее вооружении, не может вырвать у нее шутовской соломенной побрякушки, из которой она сделала себе скипетр. Богине бессмертия в беде этой не остается ничего другого, как в негодовании отвернуться от пошлой пройдохи. Она так и поступает. И видно тогда, как у той сползают косметики с надутых и вульгарных щек, как показываются морщины – и беззубую старуху гонят с позором прочь и забывают.

Шопен почти ежедневно мог наблюдать драматические, чаще комические, доходившие до буффонады злоключения какого-нибудь баловня этой подозрительной моды, хотя в его время наглость «антрепренеров артистической славы», поводырей более или менее любопытных, редких животных, шарлатанов, показывающих «единственный случай помеси карпа и кролика», далеко не доходила до тех пределов разнузданности, как впоследствии. Тем не менее и тогда уже спекуляция могла делать много набегов на область, отведенную музам, и тот, кто был близок музам, кто после своей утраченной родины ничего так не любил, как их, – был в ужасе от этой нечистой силы. Под гнетущим впечатлением отвращения, внушаемого ею, музыкант-поэт сказал однажды одному из своих друзей, артисту, много выступавшему впоследствии: «Я не способен давать концерты; толпа меня пугает, меня душит ее учащенное дыхание, парализуют любопытные взгляды, я немею перед чужими лицами; а у тебя призвание к этому, – когда ты не овладеваешь своей публикой, у тебя всегда найдется, чем ударить ее по голове».

Оставляя, однако, в стороне конкуренцию артистов, виртуозов, танцующих на струнах своих скрипок, арф,

фортепиано, – надо признать, что Шопен плохо себя чувствовал перед «большой публикой»[76] – публикой, состоящей из незнакомых людей, о которой никогда за десять минут заранее не знаешь, надо ли ею овладевать или ошеломлять ее: увлечь непреоборимой притягательной силой искусства на высоты, где разреженный воздух расширяет здоровые, чистые легкие, или гигантскими ликующими откровениями ошеломить слушателей, пришедших с целью придираться к мелочам. Несомненно, концерты не так утомляли Шопена физически, как вызывали раздражительность поэта. За его добровольным отказом от шумных успехов скрывалась какая-то внутренняя обида. Ясно чувствуя свое прирожденное превосходство (как все те, кто сумел культивировать свой талант до степени, когда он стал приносить сто на сто), польский пианист не получал в достаточной мере откликов извне, свидетельствующих о понимании, и не имел спокойной уверенности, что его действительно ценят вполне по достоинству. Он достаточно близко наблюдал восторги толпы и хорошо знал это чудище, порой обладающее интуицией, порой простодушно и благородно воодушевляющееся, чаще взбалмошное, капризное, упрямое, безрассудное, имеющее в себе еще что-то дикое: оно нелепо увлекается, нелепо раздражается, причем восхищается бросаемыми ему стекляшками и не обращает внимания на драгоценные камни, сердится по пустякам и падко на самую пошлую лесть. Однако, странное дело, Шопен, знавший толпу насквозь, боялся ее и нуждался в ней. Он забывал в ней дикие черты, испытывал жалость к ее чувствам ребенка, который плачет, страдает, приходит восторг от рассказа о всяких вымыслах, страданиях и экстазах.

Чем больше этот «деликатный неженка», этот эпикуреец спиритуализма терял привычку покорять «большую публику», не бояться ее, тем больше она ему импонировала. Ни за что на свете не согласился бы он, чтобы несчастливая звезда принесла бы ему неуспех в ее присутствии, в одной из тех редких схваток, когда артист, как отважный боец на турнире, бросает свой. вызов и перчатку всякому, кто стал бы спорить о красоте и первенстве его дамы, то есть его искусства. Он, вероятно, говорил себе, – конечно, не без основания: в том тесном кругу, который составлял его «малую публику», разве не любили бы его и не ценили еще больше, если бы он оказался победителем за его пределами? Он себя, вероятно, спрашивал – увы, не напрасно, настолько шатки человеческие мнения, настолько изменчивы человеческие чувства: не любили бы его меньше, не ценили бы его меньше самые пламенные его поклонники, если бы он оказался побежденным за пределами этого круга? Лафонтен

правильно сказал: «деликатные – несчастны!»

Отдавая себе, таким образом, отчет в требованиях природы своего дарования, Шопен редко выступал публично. Кроме нескольких дебютных концертов в 1831 году в Вене и Мюнхене, [77] он в Париже и Лондоне выступал крайне редко и не мог предпринимать концертных поездок из-за слабости здоровья. Временами его болезнь сильно обострялась, он слабел и нуждался в серьезных мерах предосторожности; но выпадало и время передышки – чудесные годы равновесия, оставлявшие ему относительные силы. Болезнь не давала ему возможности стать известным при дворах и в столицах Европы, от Лиссабона до Петербурга, останавливаться в университетских городах, в промышленных центрах, как это было с одним из его друзей, чье односложное имя, замеченное на афишах в Тешене,[78] вызвало улыбку и восклицание русской императрицы: «Как! Такая большая знаменитость в таком маленьком местечке!» Тем не менее здоровье Шопена не мешало ему играть чаще в своем кругу; хрупкое сложение было ведь скорее предлогом, чем основанием воздержания от концертной деятельности, чтобы избежать всяких толков и пересудов.

Зачем скрывать? Если Шопен страдал, не принимая участия в публичных торжественных турнирах, где триумфатор награждается народными овациями, если он испытывал угнетенное состояние, видя себя как бы вне круга, – так это потому, что он не слишком рассчитывал на то, чем обладал, и не мог легко обойтись без того, чего ему недоставало. Робея перед «большой публикой», он видел прекрасно, что она, относясь серьезно к своему суждению, заставляла и других с ним согласиться, тогда как «малая публика» – мир салонов – является судьей, начинающим с того, что не признает собственного авторитета: сегодня там курят фимиам, завтра отрекаются от своих богов. Эту публику пугают эксцентричности гения, она пятится назад перед вольностями большой индивидуальности, большой души, большого ума: она не достаточно уверена в себе, чтобы признать вольности, оправданные внутренними требованиями вдохновения, ищущего своего пути, и отвергнуть без колебания те из них, которые не имеют в себе ничего исключительного, а вытекают из мелких страстей, из «позерства», лишь бы пустить пыль в глаза, подзаработать побольше денег в прибыльном деле и вернуть с лихвою по-буржуазному помещенный вклад рантье.

Мир салонов смешивает эти личности – различные настолько, что их можно было бы назвать антиподами. Он не умеет еще думать самостоятельно, без руководства фельетониста, который

является для него судьей в вопросах искусства, как духовник в вопросах веры. Он не умеет делать различий между великими движениями, бурными стремлениями чувств, громоздящими Пелион на Оссу,[79] чтобы добраться до звезд, – и движениями раздутыми, порожденными чувствами мелкого самолюбия, эгоистического самодовольства, гнусного потакания очередной злобе дня, изящному пороку, модной безнравственности, царящей деморализации. Он не дает предпочтения простоте выражения великих идей, без надуманных эффектов, перед пережитками стиля прежнего времени во вкусе престарелых вдов, которые не в силах следить за непрерывными изменениями в области искусства.

Чтобы избавить себя от заботы оценить по достоинству подлинность чувств поэта-художника, звезда которого поднимается на небосклоне искусства, чтобы избежать труда отнестись к искусству всерьез, обнаружить некоторую прозорливость в предварительной оценке молодых людей, подающих надежды, и их способностей оправдать эти надежды, мир салонов постоянно оказывает поддержку – вернее сказать, упрямо протежирует – только растущим посредственностям, которые не возбуждают никаких подозрений в смысле каких-либо вызывающих смущение новшеств, – *keine Geni-alitat* [никакой гениальности!]; они позволяют смотреть на себя сверху вниз, их можно не замечать, не встречая у них ни грубого промаха, ни подлинного блеска!

Эта хваленая «малая публика» может в один прекрасный день создать *успех;* однако этот *успех,* пусть даже головокружительный, на деле длится столько же, как восхитительное опьянение от пенистого кашемирского вина из лепестков розы и гвоздики. Этот *успех* эфемерен, слаб, непрочен, нереален, ежечасно готов испариться, так как часто неизвестно, на чем он основан. Напротив, широкая публика, тоже часто не отдающая себе отчета, почему и чем она восхищена, потрясена, наэлектризована, попросту захвачена, – она включает в себя, по крайней мере, «знатоков», которые знают, что говорят и почему именно так говорят, – если только тарантул зависти их не укусит и не заставит изрыгать при каждом слове гадюк и жаб лжи, как злая фея сказок Перро,[80] вместо жемчуга и пахучих цветов истины, как того требовал бы заведенный порядок почтенной дамы Юстиции!

Шопен, повидимому, много раз спрашивал себя, не без потаенной досады: насколько избранное общество салонов может своими скупыми аплодисментами возместить массы, которые он покинул, совершив этим акт невольного отречения? Кто умел

читать на его лице, мог догадаться, сколько раз Шопен замечал, как среди этих красивых господ, завитых и напомаженных, среди прекрасных этих дам, декольтированных и надушенных, никто его не понимает. Еще меньше он был уверен в том, что те немногие, кто его понимал, понимали хорошо. Следствием этого была неудовлетворенность, недостаточно ясная, быть может, для него самого, по крайней мере в отношении ее подлинного источника, однако тайно его снедавшая. Его заметно почти шокировали хвалы, глухо или фальшиво звучавшие в его ушах. Так как хвалы, заслуженные по праву, не шли к нему широкой волной, он был склонен находить докучливыми отдельные восхваления, бившие мимо, не попадавшие прямо в цель, чисто случайно касавшиеся существенного пункта, – проницательный взор художника мог заметить это за кружевными влажными платочками и за кокетливым ритмическим помахиванием вееров…

По его учтивым фразам, которыми он отряхал от себя золоченую, но докучливую пыль комплиментов, похожих, по его мнению, на букеты цветов на проволоке, обременяющие красивые руки и мешающие им протянуться к нему, – нетрудно было, обладая известной проницательностью, угадать его мнение, что ценят его не только недостаточно (peu), но и плохо (mal). Шопен предпочитал поэтому, чтобы его не тревожили в укромном уединении с его созерцаниями, фантазиями, мечтаниями, вызываемыми его поэтическими и художественными образами. Будучи сам слишком тонким ценителем шутки и изобретательным насмешником, чтобы подать повод к сарказму, – он не драпировался в плащ непризнанного гения. С виду довольный, утонченно вежливый, благодушный, он так умел скрывать ущемление законной своей гордости, что этого никто почти не подозревал. Однако все реже и реже становились случаи, когда его можно было уговорить приблизиться к фортепиано, и это вызывалось скорее желанием избежать похвал, не дававших ему полного удовлетворения по заслугам, чем растущей слабостью здоровья (не меньше страдавшего как от игры на фортепиано у себя в течение долгих часов, так и от уроков, которые он никогда не переставал давать).

Можно пожалеть о том, что несомненное преимущество артиста, имеющего избранную аудиторию, сводилось на нет скупым выражением симпатий этой аудитории и полным отсутствием подлинного понимания того, что называют «красотой в себе», так же как и изобразительных средств Искусства. Оценки салонов представляют собою не больше, чем *вечные вокруг да около (éternels a-peu-prus),* как выразился Сент-Бев[81] в одном из

своих фельетонов, пересыпанных насмешками и тонкими замечаниями и восхищавших каждый понедельник его читателей. Высший свет ищет исключительно лишь поверхностных впечатлений, не имея никаких предварительных знаний, никаких искренних и неослабных интересов ни в настоящем, ни в будущем, – впечатлений настолько мимолетных, что их скорее можно назвать физическими, чем душевными. Высший свет слишком занят мелочными интересами дня, политическими инцидентами, успехами красивых женщин, остротами министров без портфелей и заштатных злопыхателей, очередной элегантной свадьбой, болезнями детей, нелегальными связями, злословием, похожим на клевету, и клеветой, похожей на злословие; он от поэзии и от искусства требует лишь эмоций, которые длятся несколько минут, иссякают за один вечер и забываются на следующий день!

И вот, в конце концов, в высшем свете завсегдатаями являются артисты тщеславные и заискивающие, забывшие о гордости и выдержке. Опошляя с ними вкус, высший свет теряет также девственность, оригинальность, первобытную непосредственность ощущений и в результате не в состоянии понять ни того, что художник крупного калибра, поэт высокого ранга хочет выразить, ни того, насколько хороша его манера выражения. Поэтому, как бы высоко ни вознесся этот высший свет, – высокая поэзия, высокое искусство вообще царит над ним! Искусство, высокое искусство, стынет в гостиных, обтянутых красным шелком, теряет сознание в светложелтых или жемчужно-голубых салонах. Всякий истинный художник чувствует это, хотя не все умеют отдать себе в этом отчет. Один довольно известный виртуоз,[82] более других привычный к скачкам интеллектуального термометра в окружающей социальной среде, хорошо знакомый с температурой прохладной, порой леденящей, замораживающей, часто повторял: «*A la cour il faut être court*» [«При дворе надо быть кратким!»].[83] Находясь между друзьями, он добавлял: «Им не важно нас слушать, а важно то, что мы у них играли!.. Им безразлично, что мы говорим, лишь бы ритм дошел до кончиков ног и привел на память вальс, прошлый или будущий!» К тому же *условный лоск (glacé),* которым высший свет милостиво покрывает свои хвалы, как фрукты десертов глазурью, неестественность, притворство, жеманство женщин, лицемерная и завистливая услужливость молодых людей, которые на самом деле готовы задушить всякого, чье присутствие отвращает от них взор какой-либо красавицы или внимание какого-либо салонного оракула, – всё это слишком неразумно, слишком неискренно, слишком искусственно в конце концов, чтобы поэт этим

довольствовался. Когда чванные, почитающие себя «серьезными» особы, сами поглощенные аферами, соблаговолят повторить увядшими, скептическими устами слово одобрения, думая оказать ему честь, это величественное снисхождение вовсе не оказывает чести, если они одобряют бессмысленно, хвалят то, что артист ценит меньше всего в своем искусстве и уважает меньше всего в себе самом. Он скорее находит в высшем свете случай убедиться в том, что там нет людей, имеющих доступ в царство муз. Женщины, лишающиеся чувств вследствие расстройства нервов, ни в малейшей мере не понимают ни идеала, воспеваемого поэтом, ни идей, какие он хотел выразить в образах прекрасного; мужчины, томящиеся в своих белых галстуках, так как женщины не уделяют им внимания, – не расположены, конечно, видеть в артисте что-нибудь, кроме хорошо воспитанного акробата. Что могут понимать в прекрасном языке дочерей Мнемозины,[84] в откровениях Аполлона Мусагета эти мужчины, эти женщины, привыкшие с детства находить приятными лишь те интеллектуальные удовольствия, которые граничат с пошлостью, прикрытой жеманными формами общепринятого глуповатого приличия? В области пластических искусств все поголовно сходят с ума от bric-a-brac [собрания безделушек], ставшего кошмаром салонов, – здесь лишенные художественного чутья воображают себя имеющими вкус, здесь увлекаются ничтожным проходимцем, провозглашающим себя «богом фарфора и хрусталя», здесь наперебой приглашают безвкусного рисовальщика видов с замками, вычурных виньеток и манерных мадонн. Что касается музыки, то здесь обожают романсы, которые можно легко проворковать, и всякие «pensées fugitives» [беглые мысли],[85] которые легко наиграть.

Оторвавшись от вдохновений своего одиночества, художник вновь обретет их только в заинтересованности *своей* аудитории, более чем внимательной, живой, воодушевленной к самому лучшему в нем, к самым благородным его помыслам, самым возвышенным предчувствиям, к самым бескорыстным стремлениям, к самым высоким мечтаниям, к самым проникновенным высказываниям. Всё это так же непонятно, как и неведомо современным нашим салонам, куда Муза сходит только нечаянно, чтобы тотчас отлететь в другие края. Как только исчезает она, – и с ней вдохновение, – артист не находит его вновь в расточаемых ему поощрительных улыбках, говорящих только о желании избавиться от скуки, в холодных взглядах старых высохших дипломатов, людей без веры и нутра, похожих скорее на рецензентов какого-нибудь трактата по коммерции или на экспертов, присуждающих патент на изобретение. Для того,

чтобы художник был действительно на высоте, чтобы увлечь свою аудиторию на высоты, озаренные божественным огнем, *l'estro poetico* [поэтическим вдохновением], ему надо почувствовать, что он потрясает, волнует своих слушателей, находит в них отголоски своим чувствам, увлекает за собой стремлением в бесконечность, подобно тому как вожак крылатых стай, по данному сигналу к отлету, увлекает за собой всех своих к более прекрасным берегам.

Говоря вообще, художник выиграл бы больше всего, вращаясь в обществе «просвещенных патрициев»: Жозеф де Местр[86] не без основания воскликнул, желая однажды дать экспромтом определение прекрасного: «Прекрасное – это то, что нравится просвещенному патрицию!» – Патриций, несомненно, должен был бы по социальному положению быть выше всяких своекорыстных соображений и грубых пристрастий, именуемых буржуазными, ибо у буржуазии в руках материальные интересы нации; именно патриций предназначен не только понять, но и стимулировать, поощрять, приветствовать, поддерживать выражение и порыв всех редкостных, героических, утонченных, бескорыстных чувств, посвященных великим делам и великим идеям, воплотить которые, заставить сиять всем своим светом в благословенных созданиях, сделать их зримыми и слышимыми – миссия искусства; оно одно может их выявить, изобразить, описать со сверхчеловеческой силой, одно может их восславить, создать им апофеоз земного бессмертия! Таким был бы тезис. Однако, если мы рассмотрим антитезис, нам, к сожалению, придется признать, что, за редким исключением, артист меньше выигрывает, чем теряет, если пристрастится к обществу современной знати. Он здесь поддается изнеженности, мельчает, опускается до роли человека, доставляющего забаву comme il faut [как следует, прилично], не говоря уже о ловкой эксплуатации, которой он подвергается как на верхах, так и на низах аристократической лестницы.

При дворах с незапамятных времен только губят поэтов и артистов, предоставляя разного рода меценатам позаботиться о настоящем и достойном их вознаграждении, так как воображают, что императорской улыбки, королевского одобрения, августейшего благоволения, бриллиантовой булавки или запонок достаточно – более чем достаточно! – чтобы возместить потерю времени, пламенного таланта, жизненных сил, на которую идут артисты, приближаясь к этим палящим солнечным центрам. Фирдоуси,[87] персидский Гомер, получил тысячу медных монет с изображением шаха вместо обещанных ему золотых; баснописец Крылов рассказывает в басне, достойной Эзопа,[88] как белка, двадцать лет забавлявшая льва, царя зверей, отослала ему

обратно мешок орехов, полученный ею, когда у нее уже не было зубов, чтобы их грызть.

Зато у финансовых королей и князей, где скорее передразнивают манеры настоящих вельмож, чем подражают, где всё оплачивается наличными (даже визит такого властелина, как Карл V,[89] которому были предложены его собственные векселя, чтобы зажечь камин, когда он соизволил посетить своего банкира), – поэту и артисту не приходится дожидаться гонорара, обеспечивающего старость от нужды. Ротшильд (упомянем только о нем) сделал Россини участником своих блестящих предприятий, благодаря чему композитор разбогател. Этому примеру, имевшему многочисленные прецеденты, следовал не один Ротшильд и не один Россини меньшего калибра, когда артист предпочитал получить недорогой всегда дымящийся печной горшок взамен амбросии,[90] пищи богов, с которой желудок остается пустым, одежда ветхой, мансарда – без света и тепла!..

Что бывает в результате? Двор истощает гений и талант артиста, вдохновение и воображение поэта, как красота блистательных женщин истощает вызываемым ею беспрерывным восторгом силы мужества и самообладания мужчины. – Буржуазный мир богачей душит артиста и поэта пресыщением материальными благами; там женщины и мужчины не знают ничего лучшего, чем жиреть, пока не лопнут за тарелкой японского фарфора. – Таким образом, роскошь первых и последних ступеней могущества и богатства одинаково гибельна для существ, отмеченных своего рода знаком «рокового и прекрасного», избранников природы, забытых, по сказаниям греков, владыкой небес при распределении земных благ и получивших взамен от него право возноситься непосредственно к нему всякий раз, когда испытывают прекрасное влечение. Однако эти существа не меньше других подвержены дурным соблазнам, и большой свет и высшее общество несут ответственность за тех, кого они губят и душат за тяжелыми плюшевыми портьерами. Когда же эти избранники природы забывают о своем праве возноситься непосредственно к владыке небес, то вполне справедливо, что, осуждая их, нельзя не осуждать всегда также и тех, кто, не умея слушать голосов из лучшего мира, довольствуется эксплуатацией таланта без уважения к его вдохновениям!

При дворе люди слишком рассеянны, чтобы всё время следить за мыслью артиста, за полетом фантазии поэта, слишком заняты, чтобы помнить об их благополучии, о потребностях их социального положения (что простительно и само собою разумеется); их беспощадно и бессовестно эксплуатируют ради

развлечения, хвастовства, тщеславия. Бывают, правда, неожиданные моменты меньшей рассеянности и занятости, когда поэт и артист принимаются там так, как нигде, когда государь вознаграждает, как никто, – и мгновение это, выпадающее на долю немногих, отныне в глазах всех сияет, как маяк, как полярная звезда, и каждый думает, что светить она должна также и ему. А этого нет.

Выскочки, которые спешат оплатить исполнение своих тщеславных прихотей, измеряя свое достоинство количеством выбрасываемых денег, напрасно слушают во все уши и смотрят во все глаза, – им не понять ни высокой поэзии, ни высокого искусства. Так называемые положительные интересы слишком их поглощают и захватывают, чтобы позволить войти во вкус суровых наслаждений самоотречения, священных возмущений добродетели, воюющей с бедствием, жертв, требуемых честью и украшаемых энтузиазмом, благородного презрения к милостям фортуны, дерзновенных вызовов жестокой судьбе, – всех тех чувств, наконец, которые питают высокую поэзию и великое искусство и даже не знают о существовании опасений, благоразумия, предосторожностей, заимствованных из книг двойной бухгалтерии. Здесь поэт и артист эксплуатируются в угоду пошлости, унижающей и порой позорящей их.

Однако, если солнечный луч, исходящий от трона, может не дойти, если золотой дождь, дождь банковых билетов, усыпит музу, – удивительно ли, что при такой альтернативе артист или поэт предпочитают терпеть голод, холод, моральный или физический, оставаться в полнейшем одиночестве, вопреки своей натуре, требующей для обретения веры в себя тепла, откликов, излияний, – а не петь свои прекраснейшие песни и вещать свои прекраснейшие тайны тем, кто их слушает и не слышит? Удивительно ли, если они избирают судьбу Шекспира или Камоэнса,[91] вместо того чтобы обманываться в надеждах, слишком медленно осуществляющихся, в восторгах, слишком часто неверно направленных, а потому бездейственных, вместо того чтобы насыщаться до отвала и спускаться до уровня животных заднего двора? Удивительно, что многие таланты не поступили так, многие опустились до того, что свет свечей и побочные доходы ремесла фигляра предпочли уединенной жизни и смерти! И если подобные явления редки, это следует приписать слабости характера этих неудачников! Эти поэты и артисты, наделенные силой воображения, поддаются игре воображения, которое то возносит их до небес, то удерживает в пышности двора или в роскоши банкиров, отклоняя их от истинного призвания.

Жозеф де Местр выказал правильное чутье, говоря о

«просвещенном патриции», как о подлинном ценителе прекрасного; он только не досказал своей мысли до конца. Вовсе не задача аристократии, как таковой, писать на английский манер комментарии к Гомеру, монографии о том или ином забытом арабском поэте или вновь открытом трубадуре, посвящать себя глубоким исследованиям творчества Фидия,[92] Апеллеса, Микеланджело, Рафаэля, любопытным изысканиям о Жоскене де Пре, Орландо ди Лаосо, Монтеверди, Фео и т. д., и т. д. Ее верховенство заключается в том, чтобы сохранить в своих руках руководство энтузиазмом своей эпохи, стремлениями, умилениями, сочувствиями современного поколения, находящими себе самое проникновенное, самое заразительное, если можно так сказать, выражение в музыке и драматургии, в видениях художника и скульптора! Но аристократия может сохранить за собой это руководство, толь ко покровительствуя поэзии и искусству. Ввиду этого аристократии не следовало бы ставить помощь артисту или поэту в зависимость от случайных вкусов. Следовало бы, чтобы в своей среде она имела людей, знающих – не хуже, чем историю своей страны, своего рода, отдельных наук, – также историю изящных искусств: великих эпох искусства, великих стилей, их последних видоизменений, подлинных причин и следствий их соперничества и современной борьбы направлений, чтобы высокий покровитель не наделал полудюжины ошибок против художественной орфографии, не высказал дюжины наивно-невежественных суждений, нарушающих правила синтаксиса и порою грамматики, в самой короткой беседе с артистом или поэтом, – опасность, от которой нельзя укрыться за каким-нибудь общим местом, раздражающим артиста и оскорбляющим поэта.

Следовало бы также, чтобы некая священная традиция повелевала патрициям презирать те мелкие явления дешевого искусства, которые в виде пошлых песен, легковесного бренчания на фортепиано, раскрашенной фотографии, скверной живописи, гнусной скульптуры, всяких рисуемых, напеваемых, играемых пустяков, фабрикуются к стыду артистов; всё это следовало бы отправлять подальше, увеселять более скромные жилища, чем те, подъезды которых украшены вековыми гербами. – Следовало бы, чтобы разумная традиция повелевала патрициям находить вкус только в высокой поэзии и в великом искусстве, покровительствовать лишь тем поэтам, которые воспевают благороднейшие чувства, артистам, изображающим доблестнейшее геройство, совершеннейшую деликатность, идеальную нежность, чистейшую любовь, высшее всепрощение, бескорыстнейшую преданность, добровольное самопожертвование

– всё возносящее человеческую душу в область высшей одухотворенности, лишенную эгоистических и эпикурейских стремлений, пробуждаемых и питаемых материальными и групповыми интересами в других классах общества. Даже в области науки пристрастия не всегда достаточно свободны от несправедливой раздражительности и вожделений необузданного тщеславия и не достигают сияющих вершин высокой поэзии и великого искусства.

Патрициям следовало бы еще освободиться от бессмысленного ига деспотической, нездоровой моды, идущей снизу, о темном происхождении которой забывают, которой подчиняются не моргнув глазом, и даже с готовностью, – моды на «костюмы» экстравагантного покроя, на пошлые развлечения, на утратившие благовоспитанность манеры, уже почти ничем не отличающиеся от манер «добрых парижских буржуа». Следовало бы, наконец, чтобы патриции, поднявшись на подлинную высоту, вновь захватили свое природное право «задавать тон», чтобы на деле внедряли «хороший тон», существенная черта которого – внушать уважение, почтение к людям мыслящим, рассуждающим убедительно, – и в то же время вводили свою моду среди многочисленного панургова стада[93] салонов, состоящего из увлекательных ничтожеств, которые располагают избранной аудиторией и наследственными, выгодно помещаемыми рентами.

Однако, если бы в отношении Шопена это было даже не так, было бы иначе, чем на самом деле; если бы он познал всю долю славы, экзальтированных восторгов, следуемых ему по праву, в этих прославленных салонах, где, казалось бы, должен был царить безраздельно хороший вкус, в этом высшем обществе, члены которого воображают, что сделаны не из того же теста, что и прочие смертные; если бы Шопена принимали, как многих иных, по всем местам, у всех народов и всюду с блестящими триумфами; если бы он был узнан и признан тысячами вместо сотен растроганных слушателей, – мы тем не менее не остановились бы на этой стороне его поприща, чтобы перечислить его успехи.

Нужны ли цветы челу, достойному бессмертных лавров? Перед гробницей, заслуживающей вечной славы, вряд ли вспоминаются мимолетные симпатии, случайная хвала. Созданиям Шопена суждено нести народам в далекие времена радости, утешения, благодатные эмоции, порождаемые творениями искусства в душе страдающей, смущенной и изнемогающей, твердой и верующей, к которой они обращаются, выявляя таким образом постоянную связь между возвышенными натурами, в каком бы отдаленном конце земли, в какую бы эпоху

они ни жили, – плохо разгаданные современниками, когда молчали, нередко плохо понятые, когда высказывались!

«Бывают разные венки, – говаривал Гёте; – бывают и такие, которые нетрудно сплести за одну прогулку». Они восхищают в течение нескольких минут своей душистой свежестью, однако мы не могли бы их положить рядом с теми, какие заслужил Шопен неустанным и исключительным трудом, глубокой любовью к искусству, острым прочувствованием эмоций, так совершенно им выраженных. Он не искал с мелкой жадностью этих легковесных венков, какими стал бы кичиться не один из нас; он прожил жизнь человеком чистым, благородным, добрым, сострадательным, преисполненным одним чувством, самым благородным из земных чувств – любовью к родине; он прошел между нами, как призрак, таящий в себе всю поэзию Польши. Остережемся же снижать благоговение к его памяти. Не будем плести ему гирлянд искусственных цветов! Не будем бросать ему скудных, легковесных венков! Возвысим свои чувства перед его гробницей!

Все мы, имеющие самую высокую честь быть артистами *«милостью божьей»,* избранными самой природой быть истолкователями вечной Красоты, все мы, ставшие ими *по праву завоевания в той же мере, как и по праву происхождения,* ваяет ли наша рука мрамор или бронзу, владеет ли она многоцветной кистью или темным резцом, медленно высекающим черты грядущих поколений, носится по клавиатуре или берет палочку, управляющую, по вечерам, бурнопламенным оркестром, держит ли она циркуль архитектора, заимствованный у Урании, или перо Мельпомены, смоченное кровью, или свиток Полигимнии, орошенный слезами, или лиру Клио,[94] настроенную на высокий лад истины и справедливости, – будем учиться у того, кого мы потеряли, отбрасывать от себя всё, что не имеет касательства к высочайшим устремлениям Искусства, и направлять свои усилия на то, что оставляет более глубокий след, чем очередная злоба дня! Откажемся также, ради нас самих, в переживаемую нами печальную эпоху художественного упадка и разложения, от всего, что недостойно искусства, от всего скоро преходящего, от всего, что лишено доли вечной идеальной красоты, сияние которой – цель искусства.

Вспомним древнюю молитву дорийцев, простые слова которой исполнены такой благоговейной поэзии, – они просили у богов даровать им *Добро через Красоту!* Не будем стремиться привлекать к себе толпу и нравиться ей во что бы то ни стало, постараемся скорее, подобно Шопену, оставить небесный отзвук того, что мы почувствовали, любили, выстрадали! Последуем,

наконец, завещанному им примеру, будем требовать от самих себя того, что дает ранг в этом таинственном граде искусства, не будем добиваться сейчас, не обращая взора к будущему, этих легковесных венков – тотчас вянущих, как только их сплетут, и быстро забываемых!..

Вместо них – пальмовые ветви, прекраснейшие из всех, какие мог бы получить артист еще при жизни, были вручены Шопену содружеством *равных по славе.* Он вызывал энтузиазм и восхищение в кругу, еще более узком, чем та музыкальная аристократия, салоны которой он посещал. Этот круг состоял из знаменитых лиц, склонявшихся перед ним, как короли из разных стран, собравшиеся на тезоименитство одного из них, в надежде приобщиться к тайнам его могущества, лицезреть великолепие его сокровищ, чудеса его царства, величие его власти, плоды его творчества. Они полностью воздавали ему должное. Иначе и быть не могло во Франции, гостеприимство которой с таким тактом умеет различать ранг своих гостей.

Самые выдающиеся умы Парижа не раз встречались в гостиной Шопена. Правда, встречи эти не представляли собою регулярных собраний артистов, какими рисует их праздное воображение некоторых церемонно-скучающих кругов, – такими они никогда и не были: веселье, пыл, воодушевление не приходит к поэту в точно назначенный час, – и меньше всего, быть может, к подлинному артисту. Все они, в большей или меньшей мере, больны *«священной болезнью»,* раненой гордостью или смертельным упадком творческой силы, им необходимо стряхнуть с себя оцепенение, паралич, заглушить тупую боль, забыться и развлечься фейерверками, на которые они такие мастера; они повергают в изумление прохожих, издали замечающих какую-нибудь римскую свечу, ярко красный бенгальский огонь, огненный фонтан, ужасного, хотя и безвредного дракона, прохожих, ничего не понимающих в празднествах ума.

К сожалению, радость и воодушевление бывают у поэтов и художников лишь по случаю встреч и то не всегда! Некоторые из них, правда, имеют счастливый дар превозмогать внутреннее недомогание, всегда легко нести жизненное бремя и смеяться вместе со спутниками над затруднениями в пути, либо сохранять благожелательную и спокойную ясность духа, которая, как залог безмолвной надежды и утешения, воодушевляет самых сумрачных, вдохновляет самых молчаливых, ободряет самых робких, вселяя в них, пока они остаются в этой теплой легкой атмосфере, свободу духа, который может оживиться тем ярче, чем сильнее контраст с их обычной тоской, озабоченностью и

угрюмостью. Однако натуры всегда жизнерадостные, всегда ясные, очень редки, составляют ничтожное меньшинство. Огромное большинство натур, наделанных воображением, живыми и внезапными эмоциями, впечатлениями, которые быстро переводятся в адекватную форму, – избегает порядка во всем, особенно в веселии.

Шопен не принадлежал определенно ни к тем, которые всегда в ударе, ни к тем, чье благодушное спокойствие придает духу другим, – он обладал тем врожденным даром польского радушия, которое не довольствуется приветливостью в отношении гостя по закону и долгу гостеприимства, а велит забыть себя и все внимание перенести на гостя, на его желания и развлечения. Его любили навещать, испытывая его обаяние и чувствуя себя у него, как дома. Своих гостей он делал хозяевами всего дома, предоставляя самого себя и все свое достояние в распоряжение гостя и к его услугам. Ему присуща была безграничная щедрость, с какою простолюдин славянской расы принимает в своей избе гостей, еще более радушный, чем араб в своей палатке, возмещая недостающее обилие угощения поговоркой, многократно повторяемой, той самой, которую не забывает также вельможа после гомерически обильного угощения, предложенного в раззолоченных чертогах: *czym bogat, tym rad!* [чем богат, тем и рад!] Четыре слова, гласящие в переводе: «все мое скромное достояние – к вашим услугам!» Эти слова обычно произносит, с любезностью и достоинством подлинно национальными, обращаясь к своим гостям, всякий хозяин дома, соблюдающий церемонно-живописные обычаи старинных польских нравов.[95]

Познакомившись ближе с обычаями гостеприимства, принятыми в его стране, лучше отдаешь себе отчет в том, что придавало нашим собраниям у Шопена столько широты, непринужденности, увлечения высшего порядка, без всякого привкуса пресности или желчи, не вызывающего в ответ мрачного настроения. Не легко было вытянуть его в свет, еще меньше он был склонен делать приемы у себя; однако он выказывал чарующую предупредительность, когда делали нашествие на его гостиную, где ему удавалось, с виду ни за кем в особенности не ухаживая, занять каждого самым для него приятным, выказать каждому учтивость и внимание.

Не без труда удавалось преодолеть некоторую нелюдимость Шопена и уговорить его открыть свои двери и рояль перед несколькими друзьями, которые, по праву дружбы и уважения, позволили себе настойчиво просить его об этом. Не один из нас, несомненно, ясно помнит тот первый вечер, импровизированный у него, невзирая на отказ, когда он жил на Шоссе д'Антен.[96] Его

квартира, подвергшаяся внезапному вторжению, была освещена только несколькими свечами у плейелевского рояля (который он особенно любил за серебристую, слегка приглушенную звучность и легкое туше). Он извлекал из него звуки, подобные звукам одного из тех поэтических инструментов,[97] которые выделывали изобретательные старые мастера романтической Германии, применяя хрусталь и воду.

Углы комнаты были погружены в сумрак; она, казалось, теряла очертания и сливалась с мраком безграничного пространства. В полумраке виднелись силуэты мебели, одетой в беловатые чехлы; они казались призраками, явившимися на звуки, их вызвавшие. Свет, сосредоточенный у рояля, падал на паркет, скользил дальше волной, соединялся с огнями камина, где временами выскакивали оранжевые языки пламени, короткие и плотные, точно любопытные гномы, привлеченные звуками родного им говора. Единственный портрет[98] – одного пианиста, друга и почитателя, присутствовавшего здесь на этот раз лично, казалось, был приглашен постоянно слушать приливы и отливы звуков, поющих, грозящих, стонущих, гремящих, шепчущих и замирающих на клавишах инструмента, вблизи которого был помещен. По знаменательной случайности, поверхность стекла отражала, дублируя в наших глазах, только прекрасный овал лица графини д'Агу, с шелковистыми белокурыми локонами, много раз уже воспроизводившийся кистью художников и только что награвированный для тех, кого пленяет ее изящное перо.

В светлой зоне у рояля сгруппировалось несколько лиц – прославленных знаменитостей. Гейне, этот самый скорбный из юмористов, прислушивался с глубочайшим интересом сородича к тому, что рассказывал Шопен о таинственной стране, часто посещаемой его крылатой фантазией, – где он изведал также все дивные мечты. Шопен и Гейне[99] понимали друг друга с полуслова, с полузвука. Музыкант отвечал восхитительными повествованиями на вопросы поэта шопотом – об этих неведомых странах, о новостях оттуда: о «хохотунье нимфе»,[100] о которой он хотел знать, «продолжает ли она с тем же задорным кокетством кутать свои зеленые кудри серебристой фатой?» Будучи в курсе пересудов и хроники галантных похождений этих мест, он осведомлялся: «преследовал ли попрежнему морокой царь с длинной белой бородой ту шаловливую и непокорную наяду своей смешной любовью?» Хорошо зная все прославленные феерии, какие можно увидеть *там, там,* он спрашивал: «пылают ли попрежнему там розы таким гордым огнем? вое так же ли гармонично шепчутся деревья при свете луны?»

Шопен отвечал. И оба, после долгой дружеской беседы о

чарах заоблачной этой отчизны, печально смолкли, охваченные тоской по родине, которою Гейне страдал в то время настолько, что сравнивал себя с тем голландцем, капитаном *«корабля-призрака»,* который был обречен со своим экипажем на вечное скитание по холодным волнам, «тщетно вздыхая по пряностям, тюльпанам, гиацинтам, пенковым трубкам, китайским фарфоровым чашкам!.. *«Амстердам! Амстердам! Когда мы вновь увидим Амстердам!»* – вскричал он, когда буря завывала в снастях корабля и кидала его из стороны в сторону над пучиной вод». – «Я понимаю, – добавил Гейне, – неистовую боль, с какою однажды злополучный капитан воскликнул: *«О, если б я вернулся в Амстердам, я предпочел бы превратиться в каменную тумбу на углу одной из его улиц, чем когда-либо его покинуть».* Бедный Ван дер Декен!.. Для него Амстердам был идеалом!»

Гейне полагал, что он прекрасно понимает всё, что претерпет и испытал «бедный Ван дер Декен» в ужасном непрестанном скитании по океану, вонзившему свои когти в несокрушимое дно его корабля и удерживавшему его невидимым якорем, цепей которого отважный моряк никогда не мог найти и перерубить. Когда сатирический поэт бывал в настроении, он рассказывал нам о горестях, надеждах, отчаянии, муках, унынии несчастных моряков на этом злополучном проклятом корабле, куда не раз водила его влюбленная в него ундина; в дни, когда гость ее кораллового леса, ее перламутровых чертогов вставал еще более угрюмым, опечаленным и язвительным, чем обычно, она, чтобы разогнать его сплин, предлагала ему зрелище, достойное возлюбленного, который умел мечтать о чудесах, неведомых в ее царстве.

На этом несокрушимом корабле Гейне и Шопен странствовали вместе – у полюсов, где северное сияние, блистательная гостья долгих ночей, полыхает своим широким шарфом в гигантских сталактитах вечных льдов; у тропиков, где зодиакальный свет в короткую пору сумерек заменяет несказанным своим сиянием знойные лучи палящего солнца. Они пересекли в стремительном беге и те широты, где жизнь стеснена, и те, где жизни вовсе нет, учась попутно узнавать небесные созвездия, показывающие путь морякам, которых не ждет ни одна гавань. Опершись о корму, лишенную руля, они наблюдали созвездия от Медведиц, величаво венчающих север, до сверкающего Южного креста, за которым, вверху над головами и внизу, простирается антарктическая пустыня, не являющая взору ничего в пустынном и беззвездном небе, простертом над безбрежным океаном. Им случалось подолгу следить и за дождем падучих звезд, этих небесных светляков… и за беззаконными

кометами, вселяющими страх необычайностью своего великолепия, а в сущности в своем скитальчестве и одиночестве всего лишь жалкими и безобидными… Они наблюдали и Альдебаран, далекое светило, преследующее землю мрачным, враждебным взором, не смея к ней приблизиться… и лучезарные Плеяды, посылающие блуждающему взору, ищущему их, свой дружелюбный и утешительный свет, как тайное обетование!

Всё это вставало перед Гейне в обличиях многообразных, различных на каждой долготе! Он нам рассказывал в неясных символах и о других видениях: как он присутствовал при ужасной кавалькаде Иродиады,[101] как был принят при дворе лесного царя, как рвал золотые яблоки в саду Гесперид,[102] как запросто бывал в местах, недоступных для простых смертных, если им не покровительствует фея, отваживающая злые силы и щедро одаряющая сокровищами из своего волшебного ларца. Гейне часто рассказывал Шопену о своих бесцельных экскурсиях в царство фантастики, а Шопен повторял его речи, пересказывал описания, воспроизводил рассказы, – и Гейне, слушая его, забывал о нашем присутствии.

В описываемый вечер рядом с Гейне сидел Мейербер,[103] по адресу которого давно уже исчерпан весь запас междометии, выражающих восторг. Он, родоначальник циклопических построений в области гармонии, мог часами наслаждаться, вслушиваясь во все детали арабесок, прозрачным кружевом окутывавших импровизации Шопена.

Подальше сидел Адольф Нурри,[104] благородный, страстный и вместе с тем строгий художник. Искренний католик, почти аскет, он мечтал, с ревностью средневекового мастера, о возрождении в будущем искусства во всей его чистой, незапятнанной красе. В последние годы жизни он отказывался низводить свой талант до сцен, отмеченных мало возвышенными или поверхностными чувствами, и отдавал себя всецело на служение искусству, целомудренно и пламенно им чтимому, неизменно видя в нем, во всех его многообразных проявлениях, святыню, *коей красота претворяется в сияние правды.* Его втайне снедала меланхолическая страсть к прекрасному; на мраморное чело его, казалось, уже легла роковая тень, о значении которой взрыв отчаяния слишком поздно дает знать людям, столь любопытным к секретам сердца и столь не способным их разгадать.

Здесь был также Гиллер;[105] его талант был сродни таланту тогдашних новаторов, в особенности Мендельсона. Мы часто собирались у него. Он готовил тогда ряд крупных произведений и вскоре выпустил в свет первое из них – замечательную ораторию

«Разрушение Иерусалима» и написал уже к тому времени фортепианные пьесы: «Фантомы», «Мечты», двадцать четыре этюда, посвященные Мейерберу. Эскизы, сильные, законченные по рисунку, напоминающие пейзажные этюды художников – маленькие поэмы света и тени, с одним единственным деревом, полоской вереска, пучком лесных цветов или водорослей, с одной только темой, счастливо найденной и широко трактованной.

Эжен Делакруа,[106] Рубенс романтической школы того времени, был изумлен и поглощен видениями, наполнявшими воздух так ощутимо, что чудился их шелест. Размышлял ли он о том, какую палитру, какие кисти, какое полотно следовало бы взять, чтобы придать своим искусством жизнь этим видениям? Думал ли о том, что пришлось бы разыскать полотно, сотканное Арахной,[107] кисть из ресниц феи, палитру с красками, взятыми у радуги? Улыбнулся ли он в душе своим предположениям, или отдался целиком впечатлению, их вызвавшему, до влечению, испытываемому иногда большими талантами к тем, кто составляет им контраст?…

Среди нас был престарелый Немцевич,[108] думалось, самый близкий к могиле из присутствующих; он слушал, в молчании, с хмурой серьезностью и неподвижностью мраморного изваяния, казалось, свои собственные *«Исторические песни»,* воссоздававшиеся в драматическом исполнении Шопена для старца, пережившего былые времена. В этих столь популярных текстах польского барда можно было слышать звон оружия, песнь победителей, торжественные гимны, жалобы славных пленников, баллады в честь павших героев!.. Они воскрешали в памяти длинный ряд славных деяний, побед, королей, королев, гетманов… и для старца настоящее становилось иллюзией, а воскресали призраки минувшего – с такою силой оживали они и являлись под пальцами Шопена!

Дальше, отдельно от всех, вырисовывался неподвижный силуэт хмурого и безмолвного Мицкевича.[109] Этот северный Данте, казалось, по-прежнему находил «горькой соль чужбины и крутыми ступени ее лестниц». Тщетно напоминал ему Шопен о *Гражине* и *Валленроде,* этот *Конрад*[110] оставался как бы глух к этим звукам, и лишь одно его присутствие здесь доказывало, что он их понимает. И большего, думалось ему, и справедливо, никто и права не имел от него требовать!..

Погрузившись в кресло и опершись рукой о столик, Ж. Санд[111] внимательно слушала, благосклонно покорная власти звуков. На них всецело откликался ее пламенный гений, обладавший редким даром, свойственным избранным натурам, прозревать прекрасное во всех явлениях искусства и природы.

Было ли это родом *ясновидения,* которое у всех народов приписывается вдохновенным свыше женщинам? Перед их магическим взором падает всякая внешняя кора, личина, грубая оболочка, и перед их умственным взором открывается в неведомой ее сущности душа поэта, в ней заключенная, идеал художника, скрытый им в потоке звуков или под покровом красок, в изгибах мрамора или за линиями гранита, за скрытым ритмом строф или за неистовыми возгласами драмы! Эта способность лишь смутно ощущается большинством ею одаренных. Ее высшим проявлением является дар оракула, раскрывающего прошлое, прорицающего будущее. Значительно более редкий, чем обычно полагают, этот дар освобождает исключительные натуры, которые он осеняет, от груза технического знания, обременяющего тех, кто устремляется в эзотерические области и достигает вершин сразу, не путем изучения тайн аналитического знания, а в частом общении с дивными синтезами природы и искусства.

Ведь именно в привычке постоянного общения с природой, составляющего прелесть и величие сельской жизни, можно найти разгадку ее чар и вместе с тем искусства, бесконеч*ной* гармонии линий, звуков, красок, громов и шелестов, ужасов и наслаждений! Если отважиться, не отступая ни перед какими трудностями, ни перед какой тайной, исследовать совокупность этих разительных противоречий, то можно иногда найти ключ этих аналогий, соответствий, взаимосвязей наших ощущений и чувств, одновременно усмотреть скрытые нити, связывающие кажущиеся различия, найти тождественность в противоречиях, эквивалентность в противопоставлениях, так же как увидеть, с другой стороны, пропасти, узкие, но непроходимые, разделяющие то, чему назначено сближаться, не сливаясь, уподобляться, не смешиваясь. Услышать на рассвете шопоты, которыми природа оповещает своих избранников о своих таинствах, – одна из прерогатив поэта. Еще более тонкий дар – научиться у природы проникать в замыслы человека, когда он творит в свою очередь, когда в своих созданиях разного рода он, подобно ей, использует громы и шелесты, ужасы и наслаждения; этим даром женщина-поэт владеет по двойному праву – интуиции своего сердца и своего гения.



ШОПЕН (1829) Рисунок Э. Радзивилл

После того как мы назвали имя той, чья энергическая личность и неотразимая обаятельность покорили хрупкую и нежную натуру Шопена, внушив восторг, губительный для него, как слишком хмельное вино губительно для слишком хрупкого сосуда, – мы не станем вызывать другие тени прошлого, в котором реет столько неясных образов, безотчетных симпатий, сомнительных замыслов, обманутых надежд, в котором каждый из нас мог бы видеть вновь лик рокового чувства! Увы! Из такого количества интересов, склонностей, стремлений, влечений, страстей, наполнявших эпоху, в которую случайно собрались несколько человек высокой души и светлого ума, многие ли обладали жизненной силой, достаточной для того, чтобы противоборствовать всем силам смерти, окружающим колыбель всякой идеи, всякого чувства, как и всякой индивидуальности?… Много ли найдется таких моментов, более или менее кратких, когда оказались бы неподходящими слова предельной печали: *«Счастлив, кто умер! Еще счастливей, кто не родился!»* Из такого количества чувств, заставлявших сильнее биться благородные сердца, сколько найдется таких, какие никогда не навлекали бы на себя этого последнего проклятья? Мог бы вновь появиться на свет, восстав из праха и выйдя из могилы (как воскрес в день мертвых, чтобы вновь пережить жизнь и претерпеть ее муки,

самоубийца из поэмы Мицкевича,[112] покончивший с собою из-за любви), – хоть один покойник без ран, без увечий, без язв и следов мучений, искажающих первоначальную красу, пятнающих душевную чистоту?…

Сколько нашлась бы среди этих мрачных выходцев с того света таких, в ком эта первоначальная краса и душевная чистота обладали бы за время жизни такой чарующей силой и небесной лучезарностью, чтобы после их угасания и кончины не возникло опасения, не отрекутся ли от них те, чьей радостью и мукой они были? Разве не пришлось бы учинить целую перепись гробниц, вызывая по очереди мертвецов и спрашивая с них отчет в содеянном добре и зле в этом мире сердец, куда им был такой свободный доступ, в мире, где царили эти сердца, его красившие, потрясавшие, озарявшие, опустошавшие по своей прихоти?

Среди всей этой группы лиц, каждый член которой привлекал внимание множества людей и чувствовал на своей совести огромную ответственность, лишь один не утратил чистейшего природного очарования, соединявшего их всех вокруг него, не дал угаснуть сияющему светочу в забвении, один оставил по себе память, свободную от всякого упрека, завещал искусству нерушимое достояние своих высоких помыслов и дивных чарований. Признаем же его одним из тех избранников, о существовании которых свидетельствует народная поэзия своей верой в *добрых гениев*. Это верование народной поэзии, приписывающей этим благодетельным для человека существам природу высшую в сравнении с обыденной, великолепно подкрепляется великим итальянским поэтом, по мнению которого на гении *«лежит могучий отпечаток божественности»* (Мандзони).[113] Склонимся же перед всеми, кто отмечен свыше такой печатью; самой же нежной признательностью почтим тех, кто, как Шопен, верховенство свое использовал на то, чтобы придать жизнь и выражение прекраснейшим чувствам.

Личность Шопена

Вполне естественное любопытство окружает биографии людей, посвятивших огромные таланты прославлению благородных чувств в творениях искусства, где они блистают, как ослепительные метеоры в глазах изумленной и восхищенной толпы.

Чувства восхищения и симпатии она охотно переносит на их личность и тотчас начинает их боготворить, создавая из них символ благородства и величия, склонная верить, что тем, кто так хорошо умеет выразить и заставить говорить чистые и прекрасные чувства, чужды всякие иные. Однако с таким предрасположением и преклонением неизбежно связывается потребность видеть их оправданными и личностью и жизнью тех, кто вызывает подобные чувства. Когда в творениях видишь сердце поэта, следишь за тончайшими и нежнейшими его вдохновениями, как оно с мгновенной интуицией разгадывает то, что прикрывает гордость, робкая стыдливость, горькая тоска; как описывает любовь, о какой грезит юность и впоследствии разочаровывается; когда видишь, как гений поэта возвышается над обстоятельствами, спокойно поднимается над перипетиями человеческой судьбы, находит в сплетениях ее запутанных узлов нити, ведущие к гордой и победной развязке, парит над всяческим величием, над всякими катастрофами, достигает недосягаемых высот; когда видишь, как он владеет секретом самых пленительных модуляций нежности и самых величаво простых проявлений мужества, – как не спросить себя, является ли это дивное прозрение чудом искренней веры в эти чувства или ловкой абстракцией мысли, игрой ума?

Разве не естественно желание разузнать, чем жизнь этих людей, влюбленных в красоту, отличается от жизни заурядной? Как ведет себя гордость поэта, когда приходит в столкновение с житейской прозой, с обыденными интересами?… Были ли несказанные чувства любви, воспетые поэтом, в действительности свободны от всяких огорчений, от всякого самолюбия, обычно их отравляющих?… Насколько чужды были им легкомыслие, непостоянство, обесценивающие их обычно?… Естественно желание знать, всегда ли были справедливы те, кто пылал столь благородным негодованием?… Не случалось ли торговать своей совестью тем, кто так превозносил неподкупность?… Не случалось ли сробеть тем, кто так восславлял доблесть?… Не случалось ли потакать своим слабостям тем, кто заставлял восторгаться мужеством?…

Многим интересно узнать о сделках, заключенных между честью, честностью, деликатностью и честолюбием, суетной выгодой, материальным успехом, приобретенным за их счет теми, на чью долю выпал прекрасный удел поддерживать нашу веру и нашу любовь к благородным и высоким чувствам, воплощая их в искусстве, раз им не дано другого пристанища. Ибо в глазах многих эти жалкие сделки, на которые идут умы, очень хорошо умеющие славить все возвышенное и клеймить позор, служат явным доказательством, что отказываться от них невозможно и нелепо. На них ссылаются, когда заявляют откровенно, что эти сделки между благородным и бесчестным, между великим и пошлым, между этически прекрасным и безобразным – присущи слабости нашего существа и силе вещей, так как вытекают сразу из природы нашей и природы вещей.

Если, к тому же, примеры несчастья служат жалкой опорой для насмешливых утверждений «реалистов» в области морали, то как охотно они называют пустыми бреднями прекраснейшие создания поэта!.. Какими мудрецами они себя воображают, по-ученому проповедуя доктрины о медоточивом и вместе с тем грубом лицемерии, о постоянном и скрытом разногласии между словами и делами!.. С каким злорадством они ссылаются на эти примеры, обращаясь к людям слабым и колеблющимся, кто, помня свои юношеские стремления и дорогие сердцу убеждения, пытается еще не соглашаться на жалкую сделку! Разве не толкала на нее роковая слабость духа перед лицом жестоких альтернатив, соблазнов, представляющихся на каждом шагу жизненного пути, при мысли, что самые возвышенные, самые пламенные сердца, самые утонченные, самые искренние поклонники душевной красоты и чистоты на деле отрекались от предметов своего культа и своих песнопений?… Какое жуткое сомнение охватывало их и раздирало ввиду этих кричащих противоречий!..

Однако тягостнее всего, быть может, слышать жестокие сарказмы по поводу их страданий со стороны тех, кто не устает твердить: *«la Poésie, c'est ce qui aurait pu être»* [«Поэзия – это то, что могло бы существовать…»] – находя удовольствие в хуле ее своим преступным отрицанием. – Нет! Всё божественное, совестливое, прямодушное, справедливое, покаянное, прекраснодушное, героическое, святое в душе человека – порукой тому, что поэзия вовсе не тень нашего воображения, отброшенная в безмерно увеличенном виде на ускользающую плоскость невозможного! «Поэзия и правда» *(«Dichtung und Wahrheit»*[114]*)* – вовсе не являются несовместимыми, обреченными на смежное существование, не проникая друг в друга, – по свидетельству того же Гёте, сказавшего об одном современном поэте, что «он жил,

творя, и творил, живя» *{«Er lebte dich-tend und dichtete lebend»)*. Гёте сам был поэтом, он отлично знал, что поэзия существует потому лишь, что находит свою вечную правду в прекраснейших побуждениях человеческого сердца. В этом тайна, которую «старец-олимпиец» в преклонные свои годы, по его словам, *«заташл» («eingeheimnisste»)* в обширной своей трагедии о Фаусте, последняя сцена которой показывает нам, как *Поэзия,* освобожденная повсеместно на земле воображением, пронесенная фантазией по всем областям истории, возвращается в небесные сферы, сопровождаемая *Правдой* любви и раскаяния, искупления и милосердия.

Нам случилось как-то сказать: *«Гений так же обязывает, как и знатность».*[115] Сейчас мы сказали бы: *«Гений обязывает больше, чем знатность»,* так как знатность, как и всё человеческое, по природе не включает совершенства, а гений нисходит свыше и, как всё божественное, был бы по природе совершенным, если бы не *извращался* человеком. Человек искажает, уродует, уничтожает свой гений в угоду своим страстям, заблуждениям, мстительным чувствам. У *гения* своя миссия; одно уже имя его, общее с небесными существами, *вестниками* благого провидения, об этом свидетельствует. Миссия художника или поэта, наделенного гением, – не поучать истине, не наставлять в добре, на что имеет право лишь божественное откровение и возвышенная философия, просвещающая разум и совесть человека. Миссия поэтического и художественного гения в том, чтобы окружить истину сиянием красоты, пленить и увлечь ввысь воображение, красотой побудить к добру тронутое сердце, поднять его на те высоты нравственной жизни, где жертвенность превращается в наслаждение, геройство становится потребностью, где *corn-passion* [сострадание, сочувствие] заменяет *passion* [страсть], любовь, ничего сама не требуя, всегда находит в себе, что может дать другим. Искусство и поэзия, таким образом, являются союзниками откровения и философии и связаны с ними столь же неразрывными узами, как неописуемое сияние красок и смутная гармония звуков связаны с совершенством нетронутой природы.

Поэтому истолкователь прекрасного в поэзии и искусстве, – как и всякий истолкователь истины и добра, как всякий истолкователь разума и совести человека, – должен, действуя творениями своего ума, воображения, вдохновения, своей мечты, действовать еще своими поступками, должен согласовывать свои песнопения и слова, свои слова и дела! Это его долг перед самим собой, перед своим искусством, перед своей музой, чтобы его поэзию не признали пустым призраком, его искусство – ребяческой игрой. Гений поэта и художника может сообщить

поэзии непререкаемую реальность и искусству царственное величие, но только в том случае, если они придадут своим самым высоким и самым чистым вдохновениям оплодотворяющую солнечную силу примера. Без примера художника и поэта люди будут унижать и осмеивать величие искусства, будут оспаривать, отрицать реальность поэзии!

Характеры спокойные и рассудительные могут, правда, удовольствоваться восхищением примерами холодного величия или полного бескорыстия. Однако натуры более страстные и подвижные, которым претит всякая бесцветность, которые живо домогаются то ли славы, то ли удовольствий какою бы то ни было ценою, не довольствуются примерами подобной чопорности, в которых нет ничего загадочного, необычайного, подъемного. Эти сложные натуры обращают свой беспокойный вопросительный взгляд в сторону тех, кто утоляет жажду из кипучего источника скорби, бьющего ключом у подножья крутизны, где вьет себе гнездо душа. Они хотят освободиться от старческих авторитетов, они не признают их компетенции. Они винят их в заполонении мира своим сухим бесстрастием, в желании направлять действия, причин которых не понимают, издавать законы для недоступных им областей. Они проходят также мимо молчаливо-степенных, творящих добро, но не способных восторгаться красотой.

Располагает ли досугом пылкая молодость истолковывать их молчание, разрешать их проблемы? У нее слишком стремительно бьется сердце и мешает прозорливо отнестись к скрытым страданиям, одиноким борениям, таящимся в спокойном взгляде человека, творящего добро. Мятежные натуры плохо понимают спокойное простодушие справедливости, героическую улыбку стоицизма. Им нужна экзальтация, эмоциональность. Их убеждает образ, доказательством служат слезы, убеждения им внушает метафора. Доводы их утомляют, они предпочитают логику чувств. Однако чувство добра и зла ослабевает у них медленно, они не переходят внезапно от одного к другому, поэтому они начинают устремлять свой жадный любопытный взгляд на тех благородных поэтов, которые увлекли их своими метафорами, на тех великих художников, которые растрогали их своими образами, пленили своими порывами. Именно от них они ждут последнего слова этих порывов и восторгов.

В часы отчаяния, среди жизненной бури, когда тайное чувство добра и зла, цепенеющая, но не уснувшая еще совесть становятся похожими на грузное и громоздкое сокровище и могут опрокинуть утлую ладью судьбы или страсти, если его не выбросить за борт, в пучину забвения, каждому, кто подвергался опасностям, случалось перед лицом грозящего жестокого

крушения взывать к теням, к душам славных предков, чтобы спросить у них, насколько их устремления были жизненны и искренни? чтобы разобраться, что было в них забавой, игрой ума и что являлось устойчивым навыком чувства? – В подобные часы вновь появляется на свет клевета, рассеянная и разбитая в иное время. На этот раз она неистощима; она жадно хватается за слабости, ошибки, промахи тех, кто клеймил эти ошибки и слабости, и не минует ни одной. Она тащит к себе добычу, копается в этих фактах, чтобы присвоить себе право отнестись с презрением к вдохновению, оставляя за ним единственную цель – снабжать нас изысканными удовольствиями, доставлять нам развлечения высокого разбора, как водится между патрициями всех стран, во все времена цветущей и высокой цивилизации! Однако клевета упрямо отрицает вдохновение поэта, энтузиазм художника, право руководить нашими поступками, решениями, нашими вкусами.

Насмешливая и циничная клевета умеет отвеять исторические факты! Отбрасывая доброе зерно, она тщательно собирает плевелы, чтобы засеять своим черным семенем блестящие страницы, где витают самые чистые побуждения сердца, самые благородные мечты воображения. Затем она спрашивает с торжествующей победу иронией: – Разве можно принимать всерьез эти экскурсии в области, где нельзя собрать никаких плодов? Какая цена эмоциям и восторгам, преследующим в конце концов одну лишь выгоду, прикрывающим один лишь эгоизм? Куда годится это чистое зерно, из которого произрастает только голод? Какой смысл всех этих красивых слов, порождающих бесплодные чувства? Всё это – одно лишь препровождение времени, во дворце ли, у семейного ли очага буржуа, или на посиделках в хижине; но только наивные души принимают всерьез фикцию, простодушно полагая, что поэзия может стать действительностью!..

Как издевательски-высокомерно 'клевета умеет сблизить, сопоставить благородный порыв и недостойное малодушие поэта, прекрасное пение и преступное легкомыслие артиста! С каким сознанием своего превосходства расценивает клевета трудовые заслуги *честных людей,* уподобляя их ракообразным животным, которые обречены на неподвижность в силу бедности своей организации; не выше ставит она и высокопарные положения гордых стоиков, которые, как и те, не смогли отказаться от неустанной погони за счастьем, с его суетными удовольствиями и непосредственными радостями!.. Как выставляет вперед клевета логическую согласованность своих положений и отрицаний! Какую легкую победу торжествует она над колебаниями,

неуверенностью, отвращением тех, кому хотелось бы еще верить, что возможно соединение пламенных чувств, водушевления, ума, поэтической интуиции с честным характером, безупречной жизнью, с поведением, которое никогда не противоречит поэтическому идеалу!

Можно ли не испытать печали – благороднейшей печали! – всякий раз, как столкнешься с фактом, показывающим непослушание поэта внушениям муз – ангелов-хранителей таланта, которые так хорошо могли бы научить его создать из своей жизни прекраснейшую из своих поэм. Какой губительный скептицизм, какой досадный упадок духа, какие прискорбные случаи отступничества вызываются слабостями художника! Сколько найдется таких, кто, не веря в божественное откровение, с горьким пренебрежением смеется над человеческой философией, не зная, чему довериться, во что верить, раз нельзя довериться побуждениям красоты, уверовать в гения! И все-таки кощунством звучал бы голос, призывающий предать анафеме эти уклоны наряду с низким пресмыкательством или самонадеянным бесстыдством. Это было бы кощунством, ибо если поведение поэта порой изменяет его творчеству, то разве творчество его не отрекается еще сильнее от его поведения?… Разве благотворная действенность его творчества не может оказаться сильнее тлетворного влияния его поведения? – Зло заразительно, но добро благотворно! – Если современники часто заражались пагубным скептицизмом при виде гения на месте преступления, при виде поэта, валяющегося в позолоченной грязи роскоши, приобретенной нечистыми путями, при виде художника, который своими поступками надругался над правдой и тяжко оскорблял справедливость, – то потомки забывают этих злых королей мысли, как забыли имя злого короля (в балладе Уланда[116]), не отдавшего должного священной особе барда. Приходит день, когда потомки бросают о них память в темницу небытия. Их история забыта, в то время как их высокие творения из века в век питают поколения, алчущие прекрасного!

Поэта-отступника, артиста-ренегата нельзя сравнивать с людьми, после смерти которых не остается никаких следов, кроме худой славы о пороках и преступлениях тех, кто *посеял ветер и пожал бурю.* Подобные люди не искупают преходящего зла пребывающим добром. Следовательно, было бы несправедливо клеймить позором поэта и артиста прежде, чем заклеймить тех, кто показал им дорогу, – аристократа, который бесчестит славное имя, финансиста, который кидает потоки золота в ненасытную пасть коррупции. Пусть сначала их лоб получит клеймо бесславия. А после будет справедливо выступить так против поэта

и артиста; но не раньше! Пусть первыми пройдут Кавдинское ущелье позора[117] те, кто первыми явились на сцену высшего света на щите скандальной и завистливой репутации, по элегантным мосткам, увешанным, венками паразитической моды и незаконнорожденного успеха, те, у кого нет никаких заслуг, чтобы обелить себя перед судом священного негодования! У поэта и артиста есть эти заслуги. Им не следует на них ссылаться, но пусть этих заслуг от них не отнимают!

Поэт, поступаясь своими убеждениями ради страстей, недостойных его орлиного взгляда, привыкшего смотреть на солнце, ради преимуществ более эфемерных, чем сверкание волны, и недостойных его заботы, – поэт, тем не менее, восславил чувства, суду которых он подвергался; эти чувства, проникающие его творчество, придают ему действенность большую, чем его частная жизнь. Артист, хотя поддается порой искушениям нечистой и преступной любви, принимает благодеяния, заставляющие краснеть, милости, унижающие достоинство, – тем не менее окружен бессмертным ореолом идеальной любви, самоотверженной добродетели, безупречной сдержанности. Его создания переживут его и побудят любить истину и творить добро тысячи душ, которые появятся на свет, когда его душа уже искупит свои прегрешения, озаряемая *добром,* о котором мечтала. – Да! Это несомненно. Творения поэта и художника успокоили, утешили, подкрепили больше, чем смогли поколебать иных уклоны их личного жалкого существования!

Искусство сильнее художника. Его типы и герои живут жизнью, не зависящей от его шаткой воли, так как представляют собою одно из проявлений вечной красоты. Более долговечные, чем их творец, они переходят из поколения в поколение неизменными и неувядающими, тая в себе скрытую возможность искупления для своего автора. – Если можно сказать, что каждый хороший поступок в то же время красивый поступок, то равным образом можно сказать о прекрасном произведении, что оно заключает в себе добро. Разве истина не пробивается неизбежно сквозь поры красоты, а ложь разве может породить *сама по себе* что-либо, кроме безобразия? Разве натуры более впечатлительные, чем рассудительные, и скорее чуткие, чем последовательные, не улавливают доброго в прекрасном – еще вернее даже, чем в истинном, так как первоисточником всякой манеры выражения красоты всегда бывает добро и истина?

Многим художникам, увековечившим свои вдохновения и наделившим свой идеал властью увлекательного красноречия, случалось, вы! заглушать свои вдохновения и попирать свой идеал, увлекая пагубным примером многих слабодушных… Но

скольких, наряду с ними, они втайне укрепили, ободрили, утвердили в истине и добре созданиями своего гения! Снисходительность была бы для них только справедливостью. Но как тяжело взывать о справедливости! Как досадно брать под защиту то, чем хотелось бы восхищаться, оправдывать то, перед чем хотелось бы преклоняться!..

Зато какую тихую гордость испытывает друг, вспоминая один жизненный путь, лишенный неприятных диссонансов, противоречий, требующих снисходительности, ошибок, источник которых надо исследовать раньше, чем найти им извинение, крайностей, достойных сожаления ввиду особых обстоятельств. С какой нежной гордостью художник назовет имя человека, чья жизнь доказывает, что не одним только апатичным натурам, не падким на соблазны, не склонным к миражам и иллюзиям, охотно соблюдающим строгие правила рутинерской умеренности и установленные достопочтенные законы, дано притязать на возвышенность души, которая не никнет под ударами судьбы и не изменяет себе ни на мгновение! С этой точки зрения память о Шопене останется вдвойне дорогой для друзей и артистов, встреченных им на своем пути, как и для незнакомых его друзей, которых поэт приобрел себе песнями, и для артистов, которые, вслед ему, будут стараться быть его достойными!

При всей противоречивой сложности характера Шопена у него нельзя было найти ни единого движения, ни единого побуждения, которое не было бы продиктовано самым тонким чувством чести, самыми благородными понятиями. И тем не менее никогда натура не взывала больше к прощению странностей, резких особенностей, слабостей – простительных, но невыносимых. У него было пламенное воображение, его чувства достигали неистовой силы, – а физическая его организация была слаба и болезненна! Кто может измерить глубину страданий, вытекающих из этого контраста? Они должны были быть нестерпимы, однако он никогда и ничем этого не обнаруживал. Он благоговейно хранил собственную тайну; он скрыл от посторонних взглядов свои страдания под непроницаемой ясностью гордого самоотречения.

Деликатность организации и сердца, обрекая Шопена на женскую муку навсегда затаенных в себе страданий, придала его судьбе некоторые черты, свойственные женским судьбам. Избегая, по слабости своего здоровья, беспокойной арены, на которой подвизаются обыкновенные натуры, не склонный к болезненному жужжанию трутней, к которому присоединяются и некоторые пчелы, расточая избыток своих сил, он создал себе ячейку вдали от избитых проезжих дорог. Его жизнь не отмечена

похождениями, осложнениями, эпизодами; он упростил ее, хотя в окружающих условиях, казалось, не легко было достигнуть этого. Его чувства, впечатления составляли события его жизни, более заметные и важные, чем внешние перемены и происшествия. Он постоянно давал уроки, регулярно и усердно; они были для него как бы ежедневной домашней работой, выполняемой добросовестно и с удовольствием. Он излил сердце в своих сочинениях, как иные изливают его в молитве, влагая в них все подавленные порывы, невыразимые печали, неизъяснимые сожаления, которые благочестивая душа изливает в собеседовании с божеством. В своих творениях он поведал нам о том, о чем говорят па коленях: о тайнах страсти и боли, постигаемых человеком без слов, так как ему не дано выражать их словами.

Шопен заботливо избегал всяких жизненных зигзагов, называемых немцами *неэстетичными (unasthetisch);* он не признавал случайных эпизодов, не разменивал жизнь на мелочи, неопределенные и несущественные; поэтому жизнь его не богата событиями. Его облик смутно вырисовывается в голубоватой дымке, исчезающей под неделикатным перстом, которым захотели бы коснуться и проследить его черты. Он не вмешался ни в одно чужое дело, ни в одну драму, ни в один узел событий и не участвовал в его распутывании. Ни на чью судьбу не оказал он решительного воздействия. Его любовь никогда не покушалась на чужое чувство; ни один ум не связал, не придавил он верховенством своего ума. Он не завладел деспотически ни одним сердцем; ни на одну судьбу не наложил он победоносной длани; он ничего не искал, презирал всякие домогания. О нем можно сказать, как о Тассо:

> *Brama assit, poco spera, nulla chlede.*
> [Многого желает, на малое надеется, ничего не требует.]

Однако он также уклонялся от всяких связей, отношений, от всякой дружбы, которая пожелала бы увлечь его за собой и затянуть в более шумные и беспокойные сферы. Готовый отдать все, он не отдавал самого себя. Он знал, должно быть, какой исключительной преданности было достойно его постоянство, какую безграничную привязанность была достойна понять и разделить его верность. Быть может, думал он, как некоторые взыскательные души, что любовь и дружба – если не всё, то ничто! Быть может, ему было тягостнее довольствоваться долей этих чувств, чем вовсе не испытывать их и лелеять безнадежный идеал! Было ли так или иначе, никому не могло быть известно в

точности, так как он не любил говорить ни о любви, ни о дружбе. Он был нетребователен, подобно тем, чьи права и справедливые требования намного превышают всё, что можно было бы дать им. Ближайшие его знакомые не проникали в святыню его души, столь сокровенную, что они даже не подозревали о ее существовании!

В своих сношениях и беседах он, казалось, интересовался только тем, что занимало других; он остерегался выводить людей из круга их индивидуальности, чтобы не вводить в свой. Если он отдавал мало своего времени, зато отдавал его целиком. О чем он мечтал, чего желал, к чему стремился, чего добивался, – никто никогда его не спрашивал, никто в его присутствии не имел свободного времени об этом подумать, если его белая, тонкая рука касалась инструмента, согласовывая медные струны с золотыми струнами его лиры. В беседе он редко останавливался на волнующих вопросах. Он касался их лишь вскользь, и, так как дорожил своим временем, беседа легко исчерпывалась событиями дня. Он, однако, прилагал старания, чтобы она не уклонялась в сторону, чтобы не стать ее предметом. Его личность не привлекала назойливого любопытства, не вызывала хитроумных домыслов, пересудов; он слишком нравился, чтобы толкать на размышления.

Его личность в целом была гармонична и, казалось, не требовала никаких комментариев. Взгляд его голубых глаз выказывал скорее остроту ума, нежели мечтательность; в его мягкой и тонкой улыбке не сквозила горечь. Нежный, прозрачный цвет лица пленял глаз; белокурые волосы были тщательно причесаны; у него был выразительный нос с горбинкой, небольшой рост, хрупкая внешность. Жесты были изящны и выразительны; тембр голоса глуховатый, иногда он почти задыхался. Его походка была так изящна и манеры носили такой отпечаток высшего общества, что его невольно принимали за князя. Весь его облик напоминал цветок вьюнка, покачивающий на необычайно тонком стебле венчики чудесной расцветки – из такой благоуханной и нежной ткани, что рвется при малейшем прикосновении.

В обществе он отличался-ровным настроением духа, свойственным тем, кого не гложет забота, так как они не преследуют никаких выгод. Обычно он бывал весел; его сатирический ум мгновенно открывал смешное, и не только на поверхности, где оно бросается в глаза всем, а гораздо глубже. Он был неистощимо изобретателен в потешной пантомиме. Он забавлялся часто воспроизведением в своих комических импровизациях музыкальных оборотов и приемов некоторых

виртуозов, имитировал их жесты и движения, выражение лица – с талантом, вскрывавшим в одно мгновенье всю их личность. Его черты становились неузнаваемыми, он подвергал их самым неожиданным метаморфозам. Однако, даже имитируя безобразие и гротеск, он никогда не терял врожденной грации; даже гримаса не могла его обезобразить. Его веселость была тем привлекательнее, что он всегда держался в границах хорошего вкуса и всегда был далек от всего, что могло выйти за его пределы. Непристойное слово или распущенность он считал недопустимыми даже в самые интимно-фамильярные минуты.

Как и все поляки, Шопен не чуждался острого слова. Его постоянное общение с Берлиозом, Гиллером и другими современными знаменитостями, любителями поговорить, приправляя слова перцем, не преминуло обострять его колкие замечания, иронические ответы, двусмысленность некоторых действий. Он умел колко отвечать тем, кто пытался неделикатно эксплуатировать его талант. Весь Париж говорил об одной из таких колкостей, сказанных им одному нетактичному гостеприимному хозяину,[118] указавшему ему на открытый рояль, после того как гости оставили столовую. Понадеявшись в простоте души и пообещав гостям, что Шопен исполнит в виде десерта несколько произведений, он мог убедиться, что, «сводя счеты без хозяина, приходится считать дважды». Шопен сначала отказывался, наконец, раздосадованный неприятной и неделикатной настойчивостью хозяина, сказал вполголоса, чтобы лучше подчеркнуть слова: «Ах, сударь, ведь я же почти ничего не ел». – Однако этот жанр остроумия был у него скорее заимствованным, чем присущ ему от природы. Он владел рапирой и шпагой, умел парировать удары, нападать. Но, выбив оружие из рук противника, он снимал перчатки и кидал прочь маску и не думал о них больше.

Благодаря тому, что Шопен не Допускал никаких разговоров о себе и никогда не распространялся из скромности о своих чувствах, он навеки оставил о себе впечатление (столь любезное благовоспитанной толпе!), как о личности, присутствие которой восхищает, не вызывая опасении, что она приносит с собой и бремя отплаты за даваемое, что за вспышками веселости последуют печальные минуты, с грустными излияниями, понуждающие делать скорбные лица, – реакция, неизбежная у натур, о которых можно сказать: *ubi met, ibi fet* [где мед, там и желчь]. Хотя свет не может отказать в известном уважении к горестным чувствам, вызывающим такие реакции, хотя они в его глазах имеют прелесть новизны и заслуживают даже известной доли восхищения, – их ценят только на расстоянии. Свет избегает

их вторжения в свой спокойный досуг, – торопится выразить свое глубочайшее сочувствие и быстро забывает. Поэтому Шопена всегда принимали с радостью. Не питая надежд быть понятым, ничего не желая о себе рассказывать, он так сильно был занят тем, что не касалось его «я», что сам оставался как бы вдалеке, неподступным и недоступным – при всей своей учтивости и внешнем лоске.

Хотя изредка, но нам случалось заставать его в глубоком волнении, видеть, как его лицо бледнело, становилось мертвенно-зеленым. И все же даже в минуты сильнейшего волнения он не терял самообладания. Он и тогда был, как обычно, скуп на слова и не распространялся о своих переживаниях; одной минуты сосредоточенности всегда бывало достаточно, чтобы скрыть тайну первоначального переживания. Последующие душевные движения, при всем очаровании непосредственности, какую он умел им придавать, были уже результатом рефлексии и энергичной воли, господствовавшей над странным конфликтом между силой нравственного чувства и физическими слабостями. Это постоянное властвование над внутренними порывами своего характера напоминало скорбное самообладание женщин, которые ищут свою силу в сдержанности и уединении, понимая бесполезность вспышек гнева и слишком ревниво заботясь о тайне своей любви, чтобы выдать ее без нужды.

Шопен умел великодушно прощать, – никаких следов злопамятства не оставалось у него в сердце против лиц, его задевших. Однако, когда обида слишком глубоко проникала в его душу, она, перебродив, оставляла смутную боль и внутренние страдания, так что долго спустя после того, как ее повод изгладится в его памяти, он чувствовал ее тайные уколы. Несмотря на это, подчиняя свои чувства нравственному долгу, он в конце концов был признателен за услуги благожелательной, хотя и недостаточно чуткой дружбы, которая досаждала, не подозревая в нем такой чувствительности к тайным обидам. С такими промахами бестактности труднее всего мирятся нервозные натуры, обреченные подавлять свои вспышки и потому подверженные глухой раздражительности; не зная ее настоящих поводов, можно было бы обмануться и счесть ее за беспричинную. Шопен не поддавался искушению перейти границы той линии поведения, какая представлялась ему самой хорошей, вероятно, даже никогда его и не испытывал; в присутствии индивидуальностей более сильных и потому более грубых и резких, чем его индивидуальность, он остерегался обнаруживать раздражение, вызванное общением с ними.

Он был сдержан также в разговорах о всех предметах, с

которыми связан фанатизм суждений, – единственно затем, чтобы избежать всякой предвзятости на этот счет в узком кругу своей деятельности. Искренне религиозный и приверженный католицизму, Шопен никогда не касался вопросов религии, храня про себя свои верования и внешне их никак не обнаруживая.[119] Можно было его знать продолжительное время и не иметь никакого представления о его воззрениях на этот счет. Само собой понятно, что в среде, куда мало-помалу были перенесены его интимные связи,[120] он должен был отказаться от посещения церкви, от встреч с церковниками, от исполнения обрядов, как принято в благородной и религиозной Польше, где всякий порядочный человек покраснел бы, если бы его сочли плохим католиком, где считается тяжелым оскорблением обвинение в поступке, не свойственном доброму христианину. Но кто не знает, что, воздерживаясь часто и подолгу от религиозных обрядов, непременно кончаешь тем, что постепенно их забываешь? И все-таки, хотя Шопен, чтобы не доставить своим новым друзьям неудовольствия встретить у себя сутану ксендза, прекратил сношения с польским духовенством Парижа, представители этого духовенства не переставали его любить как одного из самых славных соотечественников и постоянно получали о нем известия через общих друзей.

Его патриотизм проявлялся в направлении, какое принял его талант, в интимных его связях, в выборе его учеников, в частых и значительных услугах, которые он любил оказывать своим соотечественникам. Мы не помним, чтобы он когда-либо находил удовольствие в изъявлении своих патриотических чувств, в длительных разговорах о Польше, о ее прошлом, настоящем, будущем, чтобы он касался исторических проблем, связанных с этим. К сожалению, политические беседы, касавшиеся Польши, слишком часто питались ненавистью к завоевателю, злобным негодованием против несправедливости, вопиющей к небу об отмщении, жаждой и надеждой блестящего реванша, который задушит, в свою очередь, победителя. У Шопена, который так хорошо научился любить Польшу в годы передышки в длинной истории ее мук,[121] не было времени научиться ненавидеть, мечтать об отмщении, тешить себя надеждой бичевать коварного и вероломного победителя. Он довольствовался тем, что любил побежденного, плакал с угнетенным, воспевал и славил, что любил, без всяких филиппик, без экскурсов в область дипломатических или военных прорицаний, с чем в конце концов были связаны революционные чаяния, антипатичные его натуре. Поляки, видя, как всё больше и больше теряются все шансы нарушить пресловутое «европейское равновесие», основанное на

разделе их родины, были убеждены, что мир будет потрясен этим преступлением, оскорбляющим христианство. Быть может, они не были столь уж неправы, – покажет будущее! Но Шопен не мог еще прозревать такое будущее и отступал инстинктивно перед надеждами, дававшими ему в союзники людей и события, которые способны натворить бед.

Если случалось ему говорить о явлениях, возбуждавших такие споры во Франции, об идеях и мнениях, вызывавших такие оживленные нападки и такую горячую защиту, – то скорее для того, чтобы указать ложное в них и ошибочное, чем признать оценку других. Оказавшись в постоянном общении с некоторыми передовыми людьми, отметившими собою нашу эпоху, Шопен сумел ограничиться в своих отношениях с ними доброжелательным безразличием, совершенно независимо от соответствия убеждений. Очень часто он предоставлял им горячиться и ораторствовать часами, а сим прогуливался вдоль и поперек в глубине комнаты, не раскрывая рта. Временами его походка становилась неровной; ни-то не обращал на это внимания, кроме посетителей, менее вхожих в дом; они замечали также, как он нервно вздрагивал, когда слышал о каких-нибудь чрезмерных крайностях. Его друзья удивлялись, когда им говорили об этом, не замечая, что он жил *рядом* со всеми, видел их, наблюдал их действия, но не жил *месте* ни с кем из них, не отдавал им ничего из своего «лучшего я» и не всегда принимал то, что они, как им казалось, давали ему.

Нам приходилось много наблюдать за Шопеном во время этих живых и увлекательных бесед, в которых он не принимал участия. Спорщики в пылу страстей забывали о нем. Мы, однако, много раз пренебрегали нитью рассуждений и фиксировали внимание на его фигуре. Он незаметно сжимался и часто мрачнел от тягостного впечатления, когда вопросы, касающиеся основных условий социальной жизни, обсуждались в его обществе с такой энергией и горячностью, как если бы вся наша участь, жизнь или смерть, должна была решиться в этот момент. Слушая, как серьезно говорили всякий вздор, как, не смущаясь, громоздили доводы, одинаково пустые и ложные, Шопен, казалось, физически страдал, как если бы слышал ряд диссонансов или даже видел музыкальную какофонию. Или, бывало, он становился печален и задумчив. Он казался тогда пассажиром корабля, носимого бурей по волнам: он наблюдает горизонт, звезды, думает о далекой родине, следит за маневрами матросов, считая их ошибки, и молчит, не имея надлежащей силы, чтобы взяться за парусные снасти.

Его здравый, очень тонкий ум сразу убедился в полнейшей

бесплодности большинства политических речей, философских споров, религиозных расхождений. Он давно уже пришел к мысли, которую мы часто слышали из уст одного чрезвычайно своеобразного человека, – к мысли, продиктованной мизантропической мудростью его преклонных лет. Такой образ мыслей раньше изумлял нашу неопытность и нетерпение; впоследствии, однако, он поражал нас своей прискорбной справедливостью: «Вы когда-нибудь убедитесь, как и я, что у нас почти нет никакой возможности беседовать о чем бы то ни было с кем бы то ни было», – говаривал маркиз Жюль де Ноайль симпатичным ему молодым людям, когда они давали себя вовлечь в горячий спор. Всякий раз, когда Шопен подавлял мимолетное желание бросить в спор свое слово, он, казалось, думал, как бы желая утешить свою праздную руку и примирить ее со своею лирой: *Il mondo va da se!* [Мир идет сам собою!]

Демократия, в его глазах, представляла собой скопление элементов слишком разнородных, слишком беспокойных, слишком буйных, чтобы быть ему симпатичной. Уже за два десятка лет до того обострение социальных вопросов стали сравнивать с новым нашествием варваров. Шопена особенно и тягостно поражало то, что в этом сходстве было самым страшным. Он опасался, что от новых гуннов под водительством Аттилы[122] не спасется Рим, а значит, и вся Европа. Он опасался, что от их разрушений и опустошений не уцелеет христианская цивилизация, ставшая цивилизацией Европы. Он опасался, что от разрухи пострадает искусство, его памятники, обычаи, словом, возможность жизни изящной, привольной, утонченной, воспетой некогда Горацием,[123] которую неминуемо убивает грубое насилие аграрного закона, который дает *смерть,* будучи не в состоянии добиться *равенства* и *братства.*[124] Он издали следил за событиями и предсказывал много неожиданного для наиболее осведомленных, с прозорливостью, какой вначале нельзя было у него предполагать. Он не развивал отдельных замечаний подобного рода. Его краткие суждения привлекали внимание позднее, когда они оправдывались фактами.

В одном лишь случае Шопен прерывал свое преднамеренное молчание и обычный нейтралитет. Он нарушал свою сдержанность в вопросах искусства, по которым он никогда ни при каких обстоятельствах не отказывался изложить полностью свое суждение, отстаивая свое влияние и свои убеждения. В этом сказывалось молчаливое признание за собой авторитета большого художника, принадлежавшего ему в этих вопросах, как он чувствовал, по праву. При всей компетентности этих суждений, он облекал их в форму, не оставляющую никаких сомнений. В

течение ряда лет он вкладывал весь свой пыл в свои защитительные речи; они касались войны романтиков с классиками, которая велась с большим воодушевлением с той и другой стороны. Он открыто становился в ряды первых, написав все-таки на своем знамени имя Моцарта. Так как он держался больше сути вещей, чем слов и имен, ему достаточно было найти у бессмертного автора *Реквиема,* симфонии, получившей имя *Юпитера,* и т. д. принципы, зародыши, первоисточники всех вольностей, какими он сам пользовался в изобилии (по мнению некоторых – в чрезмерном изобилии), чтобы признать его одним из первых, открывших перед музыкой неведомые горизонты: те горизонты, какие он так любил исследовать, где сделал он столько открытий, обогативших старый мир новым миром.

В 1832 году, вскоре после прибытия Шопена в Париж, в музыке и литературе стала формироваться новая школа и выявились молодые таланты, с шумом сбросившие ярмо старых формул. Едва только улеглось политическое возбуждение первых годов июльской революции, как оно перенеслось во всей своей живости в область литературы и искусства и завладело всеобщим вниманием и интересом. В порядок дня встал *романтизм,* и начались ожесточенные сражения за и против. Не могло быть никакого перемирия между теми, кто не допускал никакой возможности писать иначе, чем писали до сих пор, и теми, кто требовал для художника полной свободы выбора формы, согласной с его чувством, кто полагал, что при тесной связи между законом формы и выражением чувства всякая особенная манера чувствования непременно влечет свою особенную манеру его выражения. Одни признавали существование постоянной, совершенной формы, воплощающей абсолютную красоту, и с этой предустановленной точки зрения судили всякое новое произведение. Утверждая, что великие мастера достигли последних пределов искусства и высшего совершенства, они предоставляли всем последующим художникам единственную надежду в большей или меньшей мере приблизиться к ним посредством подражания. Они даже лишали их надежды сравняться с ними, так как совершенство последователя никогда не может подняться до заслуг изобретателя. – Другие отрицали, что прекрасное может иметь постоянную и абсолютную форму; разные стили, раскрывающиеся в истории искусства, они сравнивали с шатрами, раскинутыми по пути идеала: кратковременные стоянки, которыми гений пользуется временно, ближайшие его наследники должны использовать до укромнейшего уголка, но его законным потомкам следует выйти за их пределы. – Одни хотели заключить в одинаковые

симметрические рамки настроения самых несходных эпох и натур. Другие требовали для каждой из них свободы созидания своего языка, своей манеры выражения, принимая только такие правила, которые вытекают из непосредственных, адекватных взаимоотношений чувства и формы.

Своими ясновидящими глазами Шопен мог заметить, что существующими образцами, как бы изумительны они ни были, не исчерпываются ни чувства, которым искусство дает преображенную жизнь, ни формы, которые оно может использовать. Шопену мало было совершенства формы, он искал его постольку лишь, поскольку ее безупречное совершенство неотделимо от полного выявления чувства, прекрасно знал, что чувство уродуется, коль скоро недоделанная форма как бы перехватывает его сияние темным покрывалом. Он подчинял, таким образом, работу ремесла поэтическому вдохновению, поручая терпению гения представить себе форму, способную удовлетворить требования чувства. Своих противников – классиков он упрекал в том, что они подвергают вдохновение муке на прокрустовом ложе, раз отрицают невозможность выразить иные чувствования в заранее определенных формах. Он винил их в том, что они заранее отнимают от искусства все произведения, которые попытались бы обогатить его новыми чувствами, облеченными в свои новые формы, почерпаемые в развитии – всегда прогрессивном – человеческого разума, средств распространения мысли, материальных ресурсов искусства.

Шопен не допускал желания придавить греческий фронтон готической башней или нарушить чистоту и строгость итальянской архитектуры роскошной фантастикой мавританского зодчества, так же как не хотел, чтобы стройная пальма росла на месте его изящных березок или тропическую агаву сменила бы северная лиственница. Он утверждал, что можно наслаждаться в один и тот же день «Улиссом» Фидия и «Мыслителем» Микеланджело, «Таинством» Пуссена и «Баркой Данта» Делакруа, «Импрериями» Палестрины и «Царицей Маб» Берлиоза.[125] Он требовал *права на существование* для всего, что прекрасно, восхищаясь богатством и разнообразием не меньше, чем законченностью и единством. Равным образом он искал у Софокла и Шекспира, у Гомера и Фирдоуси, у Расина[126] и Гёте лишь *доказательства правомерности* красоты их формы и высоты их мысли, соразмерных, как высота водомета, переливающегося цветами радуги, соразмерна глубине источника.

Те, кто видел, как пламя таланта незаметно пожирает источенные червями старые строения, присоединялись к музыкальной школе, самым одаренным, отважным, дерзновенным

представителем которой был Берлиоз. Шопен всецело примкнул к ней и был одним из тех, кто наиболее настойчиво стремился освободиться от ига рабских правил общепринятого стиля и вместе с тем отказывался от шарлатанских приемов, заменявших старые заблуждения новыми, более досадными, так как экстравагантность больше раздражает и более невыносима, чем монотонность. Ему не нравились ноктюрны Фильда,[127] сонаты Дуссека,[128] шумная виртуозность и декоративная экспрессия Калькбреннера;[129] ему не по душе была цветистость и некоторая жеманность одних и буйная растрепанность других.

В течение нескольких лет, когда романтизмом велась эта своего рода кампания и появились первые его опыты, отмеченные высоким мастерством, Шопен оставался неизменно верен своим симпатиям и антипатиям. Он не давал ни малейших поблажек тем, кто, по его мнению, не двигался вперед, кто не доказывал своей бескорыстной преданности прогрессу, кто имел поползновение эксплуатировать искусство в пользу ремесла, кто искал внешних эффектов, хотел добиться внезапных успехов, основанных на изумлении аудитории. С одной стороны, он порывал связи с людьми, внушавшими ему раньше уважение, лишь только чувствовал, что они его стесняют и удерживают у берега обветшалыми канатами. С другой стороны, он упорно отказывался завязать сношения с молодыми артистами, успех которых, на его взгляд преувеличенный, намного превышал их достижения. Он не воздавал ни малейшей похвалы тому, чего не мог признать подлинным завоеванием для искусства, серьезной задачей для художника.

Его бескорыстие составляло его силу; оно создавало ему подобие крепости. Он был неуязвим, так как желал лишь искусства для искусства, как говорят, добра ради добра. Никогда не добивался он, чтобы его превозносили те или другие, с помощью незаметных отступлений, из-за которых проигрываются сражения, или уступок, допускаемых различными школами в отношении личности своих вождей, поставленных среди соперничества, присвоений, нарушений чужих прав, вторжений различных стилей в разных отраслях искусства, переговоров, трактатов, пактов, сходных г. теми, что составляют цель и средства дипломатии, с такими же интригами и недобросовестными приемами. Шопен отказывался от всяких внешних средств, принимаемых с целью обеспечить успех своим произведениям у публики, он говорил, что полагается на их красоту, был уверен, что они будут говорить сами за себя. Он не хотел ускорять и облегчать их непосредственный прием.

Шопен был глубоко и исключительно проникнут чувствами,

самые пленительные образцы которых он, как ему казалось, узнал в юности; только эти чувства, думалось ему, следует доверить искусству, он так неизменно верен был этой точке зрения на искусство, что его художественные предпочтения не могли не сказываться. В великих образцах и шедеврах искусства он искал единственно то, что отвечало его натуре. Что было ей близко – ему нравилось, что было далеко – тому он едва отдавал должное. Он искал в другие и соединял в себе самом часто противоположные качества страстности и грации, обладал огромной уверенностью суждения и остерегался мелочных пристрастий. Он строго судил даже величайшие и прекраснейшие произведения искусства и величайшие заслуги, если они оскорбляли какую-нибудь сторону его поэтического мировоззрения. При всем его восхищении творениями Бетховена, некоторые части их казались ему грубо скроенными. Они обладали слишком атлетической структурой, какая была ему не по душе, ярость некоторых произведений Бетховена казалась ему слишком рычащей. Он находил, что страсть в них слишком близка к катаклизму; львиная природа, сказывающаяся в каждой их фразе, ему казалась слишком материальной, и серафические звуки, рафаэлевские профили, являющиеся посреди могучих созданий его гения, становились для него по временам почти мучительны в своем разительном контрасте.

Хотя он – признавал очарование некоторых мелодий Шуберта, он неохотно слушал те из них, облик которых его слуху казался слишком острым, где чувство как бы обнажалось, где ощущается, так сказать, как трепещет тело и трещат кости в объятиях страдания. Все грубое и резкое было ему не по нутру. Для него было мучением в музыке, как в литературе и вообще в жизни, все, напоминающее мелодраму. Он отвергал неистовую и необузданную сторону романтизма, не выносил ошеломляющие эффекты и безумные излишества. «Он любил Шекспира лишь с большими оговорками; он находил его характеры слишком реальными, и говорят они слишком натуральным языком. Ему были больше по душе этические и лирические обобщения, оставляющие в стороне жалкие человеческие частности. Поэтому он мало говорил и почти не слушал, желая высказывать и выслушивать мысли исключительно высокого порядка».[130]

Эта натура, постоянно властвующая над собою, для которой угадывание, прозрение, предчувствие являло прелесть недосказанности, столь излюбленной поэтами, умеющими угадывать недомолвки и незаконченные мысли, натура, таящая в себе столько тонкости, могла испытывать лишь досаду, возмущение перед бесстыдной откровенностью, для которой нет

ничего сокровенного, ничего *по ту сторону*. Если бы ему надо было высказаться на этот счет, он, думается, признался бы, что склонен допустить выражение чувств лишь при условии, что добрая часть их останется для разгадывания. То, что принято называть *классическим* в искусстве, налагало слишком методичные, с его точки зрения, ограничения, он не позволял заковывать себя по рукам и ногам в эти кандалы и замораживать себя этой системой условностей, он не хотел оказаться запертым в симметрию клетки, он стремился ввысь, петь, как жаворонок в небесной синеве, и никогда не спускаться с этих высот. Он хотел предаваться отдыху, паря на этой высоте, подобно райской птице, которая, как говорили некогда, вкушала сон не иначе, как на распростертых крыльях, убаюканная дыханием пространства на заоблачной высоте, куда она стремит обычно свой полет. Шопен упорно отказывался засесть в лесную берлогу и записывать крики и завывания, наполняющие леса, исследовать страшные пустыни, намечая тропинки, засыпаемые тотчас коварным ветром.

Все то вольное, светлое, лишенное отделки и вместе с тем учености, в итальянской музыке, а в искусстве немецком отмеченное печатью народной энергии, силы, ему одинаково мало нравилось. Относительно Шуберта он сказал однажды: «Возвышенное блекнет, когда за ним следует обыденное или тривиальное». Охотнее всего между фортепианными композиторами он перечитывал Гуммеля.[131] Моцарт в его глазах был идеалом, поэтом par excellence [по преимуществу], так как реже всех остальных спускался на ступени, отделяющие благородство от вульгарности. Он в Моцарте любил как раз промах, вызвавший упрек его отца после представления «Идоменея»: «Напрасно ты не вставил сюда ничего для длинных ушей». Шопена пленяла веселость Папагено, его занимала любовь Тамино с ее таинственными испытаниями, его забавляло лукавое простодушие Церлины и Мазетто.[132] Он понимал месть донны Анны: ею она еще лучше вуалировала свой траур. И вместе с тем его сибаритский пуризм, его опасения заурядности были столь сильны, что даже в «Дон-Жуане», этом бессмертном шедевре, он находил места, о наличии которых нам приходилось слышать его сожаление. Его поклонение Моцарту от этого не слабело, но как бы омрачалось печалью. Он мог забыть то, что его отталкивало, но примириться с этим был не в состоянии. Не подчинялся ли он прискорбным воздействиям инстинкта, иррациональным и непроизвольным, которые никакими доводами, доказательствами, никакими усилиями нельзя склонить к снисходительности – даже к снисходительности равнодушия – в отношении предметов, самый вид которых ему антипатичен и

вызывает непреодолимое отвращение, граничащее с идиосинкразией?

В наших выступлениях, в нашей борьба того времени, полных еще колебаний и сомнений, ошибок и крайностей (мудрецы встречали их покачиванием головою, а славных противников они не нашли), Шопен был нам опорой своей редкой твердостью убеждений, своим спокойствием и непоколебимостью, постоянством характера при выявлении всего скучного и ложно привлекательного и оказывал нам действенную помощь своими замечательными произведениями, ратующими за наше дело. Вольности Шопена были исполнены такого очарования, меры и знания, что доверие, которое он питал к своему гению, оправдывалось непосредственным восторгом, который он внушал. Солидная подготовка, разумные навыки молодости, культ классической красоты, в котором он был воспитан, предохранили его от потери сил в неудачных, исканиях и полууспехах, как это было не с одним из поборников новых идей.

Его терпеливое старание отделывать и доводить до полной законченности свои произведения защищало его от критиков, которые подпускают яду в оценку, когда, отыскав упущения и недосмотры, одержат легкие и незначительные победы. Шопен, получивший рано большой опыт в применении правил и создавший даже несколько прекрасных произведений, в которых строго ограничивал себя ими, никогда не нарушал их наобум, а всегда кстати и уместно. Он всегда шел вперед в согласии с убеждением, не ударяясь в крайность, не прельщаясь учеными прудами, охотно покидая теоретические правила, используя лишь их результаты. Мало интересуясь препирательствами школ и их терминологией и признавая правоту их лучших доводов – законченных произведений, Шопен счастливо избежал личной неприязни и досадных компромиссов.

Позднее, когда, с триумфом его идей, роль его стала менее интересной, он не искал другого случая снова стать во главе какой-нибудь группы. В том единственном случае, когда он принял деятельное участие в борьбе партий, он обнаружил силу, твердость и непоколебимость убеждений, какие, при всей своей жизненности, редко пробивают себе дорогу. Однако, лишь только он увидел, что воззрения его нашли достаточно приверженцев, чтобы царить в настоящем и господствовать в будущем, он отстранился от рукопашной, предоставляя соучастникам продолжать стычку, не столь полезную для дела, как приятную для тех, кто любит драться, – особенно без риска быть побитым. Подлинный властитель, подлинный вождь партии, он не занимался преследованием арьергарда разбитого и обращенного

в бегство врага и вел себя, как победоносный государь, которому достаточно знать, что дело его вне опасности, чтобы не ввязываться больше в бой.

Шопен питал к искусству, в его более современных, более простых, менее экстатических формах, уважение, культ первых мастеров средневековья. Как и для тех, искусство было для него прекрасным, священным призванием. Гордый, как они, этим призванием, он служил ему с трогательным благоговением. Это чувство проявилось в час его кончины в одной подробности, весь смысл которой может нам раскрыться лишь в нравах Польши. Там можно было часто встретить обычай, теперь мало распространенный, однако и посейчас еще существующий – запасать задолго до смерти желаемую погребальную одежду.[133] Они таким образом в последний раз выражали или выдавали свои излюбленные, интимнейшие мысли. Светские люди часто выбирали себе монашеское платье; предпочитали или отвергали мундир своей службы, сообразно своим славным воспоминаниям или огорчениям, с нею связанным. Шопен, очень редко – сравнительно с другими первоклассными артистами современности – выступавший в концертах, выразил желание, чтобы его положили в могилу в одежде, которую он одевал обычно в этих случаях. Естественное и глубокое чувство, вытекающее из неиссякаемого источника энтузиазма к своему искусству, подсказало, без сомнения, это последнее завещание, когда он, благочестиво выполняя последний долг христианина, оставлял все то на земле, чего не мог захватить на небеса. Задолго до приближения смерти он обессмертил свою любовь и свою веру в искусство. Он хотел, по обычаю, лишний раз засвидетельствовать немым символом в момент, когда ляжет в гроб, тот энтузиазм, который он хранил в чистоте в течение всей своей жизни. Он умер верным самому себе, обожая в искусстве его мистическое величие и самые мистические откровения.

Уклоняясь, как мы уже говорили, от бурного водоворота общественной жизни, Шопен перенес свои заботы и привязанности в круг семьи, знакомств молодости, соотечественников. Он беспрерывно поддерживал с ними частые сношения и уделял им большое внимание. Особенно любил он сестру Людвику; некоторое сходство натур, склада ума и направление чувств сближало их еще сильнее. Она совершила несколько путешествий из Варшавы в Париж, навещая его, прожила в Париже три последних месяца жизни своего брата и окружала его нежными заботами.

Его отношения с родными были исполнены чарующей прелести. Не довольствуясь оживленной перепиской с ними,

Шопен пользовался своим пребыванием в Париже, чтобы раздобывать им множество подарков – новинок, безделушек, необычайно миниатюрных, необычайно красивых, обладавших прелестью новизны. Выискивал все, что, по его мнению, могло бы доставить удовольствие в Варшаве, и постоянно посылал туда новые безделушки, украшения или игрушки. Он непременно хотел, чтобы эти вещицы, как бы пустячны, незначительны они ни были, хранились всегда на глазах у тех, кому посылались. Со своей стороны, он очень дорожил всяким проявлением любви со стороны родных. Для неге было праздником получать от них письма, памятки; он ни с кем не делился этим, но всякий мог это почувствовать по тем заботам, какими он окружал полученные от них вещицы. Малейшие из них были для него драгоценны, и он не только не позволял другим пользоваться ими, но, видимо, ему даже было неприятно, если их трогали.

Всякий прибывший из Польши был для него дорогим гостем. Приходил ли он с рекомендательным письмом или без него, – его встречали с распростертыми объятиями, как родного. Он давал этим, часто не известным ему лицам, прибывшим с родины, право, которым не пользовался никто из нас, – право нарушать его привычки. Ради них он стеснял себя, ходил с ними, двадцать раз подряд показывал одни и те же достопримечательности Парижа, никогда не обнаруживая скуки от этого ремесла проводника и зеваки. Он давал обеды в честь своих дорогих соотечественников, о существовании которых ничего не знал накануне, расплачивался за них, ссужал им деньги. Более того, видно было, что он счастлив делать всё это, что испытывает подлинную радость, говоря на родном языке, находясь между своими, переносясь благодаря им в родную атмосферу, которою, бок о бок с ними, ему казалось, он продолжал еще дышать. Видно было, как он любил слушать их грустные рассказы, рассеивать их печали, отгонять кровавые воспоминания, постоянно утешать их горькие жалобы проникновенными песнопениями надежды.

Шопен регулярно писал своим, но только своим. Одной из его странностей было уклонение от всякого обмена письмами, записками; можно было подумать, что он дал обет никогда не писать чужим. Забавно было наблюдать, как он всячески старался избежать необходимости набросать несколько строк. Неоднократно он предпочитал пройти Париж из конца в конец, чтобы отклонить приглашение на обед или передать неважное сообщение, вместо того, чтобы избавить себя от этого труда при помощи листка бумаги. Большинству его друзей его почерк остался как бы вовсе незнакомым. Как говорят, ему пришлось отклониться от этого обыкновения в пользу его прекрасных

соотечественниц, поселившихся в Париже, из которых некоторые владеют очаровательными автографами, написанными им по-польски. Нарушение обычая, принятого им за правило, можно объяснить удовольствием, какое он испытывал, говоря на родном языке, на котором он предпочитал изъясняться; он любил переводить другим самые выразительные обороты польской речи. Как славяне вообще, он очень хорошо владел французским языком, которому, впрочем, ввиду французского происхождения, его очень тщательно обучали в детстве. Однако он плохо свыкался с французским языком, считал его недостаточно благозвучным и холодным по духу.

Такой взгляд, впрочем, довольно распространен среди поляков, которые свободно им владеют, много говорят на нем между собой, часто даже лучше, чем на своем родном языке, постоянно жалуясь тем, кто его не знает, на невозможность выразить на каком-либо другом языке, кроме польского, бесконечную игру чувств и тончайшие оттенки мыслей. Французским словам, по их мнению, не хватает то величия, то страсти, то дрелести. Если их спросить о смысле стиха, слова, цитированного ими по-польски, они неминуемо скажут иноземцу: *«О, это непереводимо!»* Затем последуют комментарии, поясняющие восклицание, разбирающие всю тонкость, все невыразимое, все контрасты, скрытые в этих *«непереводимых»* словах. Нам приходилось цитировать несколько примеров, которые, наряду с другими, приводят к мысли о преимуществе этого языка, наделяющего образностью отвлеченные существительные, причем за время своего развития поэтический гений нации установил поразительно точно разграничение понятий благодаря этимологии, словообразованию, синонимам. В результате каждое выражение получает особенный колоритный отблеск, светотень.

Можно было бы сказать, таким образом, что слова этого языка заставляют вибрировать в душе какой-то неожиданный энгармонический звук или, скорее, звук, соответствующий терции, модулирующей непосредственно мысль в мажорный или минорный лад. Богатство словаря польского языка допускает выбор тона; однако богатство может стать затруднением, и можно было бы, пожалуй, объяснить употребление иностранных языков, столь распространенных в Польше, леностью ума, желающего уклониться от труда овладения этим богатством, неизбежного в отношении языка, полного неожиданных глубин и такого энергичного лаконизма, который сильно затрудняет всякие приблизительные выражения и совершенно не допускает банальности. Смутные созвучия неопределенных чувств

немыслимы при крепком костяке его грамматики. Идея нищенски бедна, пока остается в пределах общих мест, она требует точной терминология, чтобы не стать странной за их пределами. Польская литература насчитывает меньше имен авторов, ставших классическими, чем другие литературы; зато почти каждый из них подарил своей родине одно из таких произведений, которые живут века. Быть может, этому высокому и требовательному характеру родного языка она обязана тем, что число fie шедевров пропорционально больше числа ее литераторов. Надо чувствовать себя мастером, чтобы отважиться владеть этим прекрасным и богатым языком.[134]

Внешнее изящество было так же присуще Шопену, как и душевное. Печать изящества лежала и на принадлежащих ему вещах и на его изысканных манерах. Его квартира была кокетливо убрана; он очень любил цветы и постоянно украшал ими свои комнаты. Не подражая ослепительной роскоши, какой окружали себя некоторые парижские знаменитости этой эпохи, он на этот счет, так же как в отношении изящества тростей, булавок, запонок, драгоценностей, бывших тогда в моде, инстинктивно держался линии *comme il faut* [как полагается] – середины между «слишком много» и «слишком мало».

Не склонный ни с кем согласовывать свое времяпрепровождение, мысли, поступки, он предпочитал женское общество, так как оно меньше обязывало его к последующим отношениям. Сохранив навсегда исключительную душевную чистоту, мало затронутую и никогда не осквернённую жизненными бурями, которые не могли пошатнуть в нем стремления к добру, к чести, уважения к добродетели, веры в святость, – Шопен не утратил некоторой юношеской наивности и с удовольствием проводил время в кругу, украшенном свежестью, чарующей добродетелью, честностью, благовоспитанностью. Он любил непритязательную беседу с людьми, которых уважал, находил удовольствие в ребяческих забавах молодежи. Он охотно целыми вечерами играл в жмурки с молодыми девушками, рассказывал им занимательные или забавные истории, смешил их, и они смеялись неудержимым смехом молодости, более приятным для слуха, чем пение малиновки.

Все это вместе взятое объясняет, почему Шопен, связанный с некоторыми передовыми участниками художественного и литературного движения того времени такими тесными узами, что жизни их сливались как бы в одну, остался все-таки чужим среди них. Его индивидуальность не сливалась ни с какой другой. Никто из парижан не мог даже понять этого сочетания, в самом высоком плане, запросов гения и чистоты желаний. Еще меньше

могли постичь очарование этого врожденного благородства, этого природного изящества, этого мужественного целомудрия, – тем более пленительного, чем менее осознанным оно было в своем отвращении к вульгарно-плотскому, в том кругу, где все думали, что воображение может быть отлито в форму шедевра только при условии, если его расплавить добела в печи острой чувственности вместе с отвратительным шлаком.

Шопена, с присущим ему драгоценным качеством нравственной чистоты (он не догадывался, не замечал всех тонкостей, всего цинизма бесстыдства), стесняло присутствие известных личностей с уклончивым взглядом, с нечистым дыханием, с губами, складывающимися, как у сатира; однако он был далек от мысли, что поступки, которые он называл заблуждением гения, могут быть подняты на щит и служить культу богини Материи![135] Ему твердили сотни раз и никогда не могли переубедить, что странная грубость манер, откровенное выражение недостойных вожделений и завистливая критика богатых и власть имущих – не что иное, как недостаток воспитания низшего класса. Никогда его нельзя было разубедить, что всякая похотливая мысль, всякая постыдная надежда, всякое алчное желание, всякий убийственный зарок – это курево для этого идола, и всякое его воскурение, вызывающее тотчас одурение и зловоние, из этих поддельно-золотых кадильниц ложной поэзии – добавочный дар в этом кощунственном апофеозе.

Шопен настолько любил деревню и усадебную жизнь, что ради нее соглашался на совершенно не подходящее для себя общество. Из этого можно было бы заключить, что ему легче удавалось отрешиться умом своим от окружавших его людей, от шумных их разговоров, чем отрешиться своими чувствами от духоты, тусклого света, прозаических картин города, где на каждом шагу возбуждаются и перевозбуждаются страсти и где так редко что-либо ласкает наши чувства. То, что в городе можно видеть, слышать, ощущать, – бьет по нашим чувствам, вместо того чтобы их успокаивать, выводит из себя, вместо того чтобы заставить углубиться в себя. Шопен там страдал, но не отдавал себе отчета в том, что его раздражало, поскольку был желанным гостем в дружественных салонах и потому, что живо интересовался борьбой литературно-художественных мнений. Искусство могло заставить его забыть природу, прекрасное в творениях человека могло заменить ему на некоторое время прекрасное в творениях природы – поэтому он любил Париж. Но он был счастлив всякий раз, когда мог его покинуть.

Как только Шопен приезжал в деревню, как только видел себя

среди садов, огородов, деревьев, высоких трав, цветов, он казался совершенно другим, преображенным человеком. К нему возвращался аппетит, его охватывала буйная веселость, он сверкал остроумием. Он был готов со всеми на всякие забавы, был неистощимо изобретателен в развлечениях, в веселых приключениях этой живительной жизни на чистом воздухе, среди деревенского приволья, которые так любил. Прогулки не могли ему наскучить; он мог много ходить и любил кататься в экипажах. Он мало любовался сельскими пейзажами, был немногословен в их описаниях, однако легко было заметить, что они производили на него живейшее впечатление. По нескольким оброненным словам можно было угадать, что он чувствует себя ближе к родине, когда находится на нивах, на лужайках, среди плетней, сенокосов, полевых цветов, лесов, повсюду имеющих одни и те же запахи. Он больше любил видеть себя среди пахарей, косцов, жнецов, во всех странах немного похожих друг на друга, чем среди улиц и домов, уличных канав и уличных мальчишек Парижа, – которые, впрочем, ни на что не похожи и ничего не могут никому напомнить; весь гигантский, нестройный облик «мирового города» подавляет повышенно чувствительные, болезненные натуры.

К тому же Шопен любил работать в деревне; чистый, здоровый, живительный воздух укреплял его организм, хиревший в дымной и пыльной атмосфере улиц. Многие из лучших его произведений написаны «на лоне природы» и, быть может, таят в себе воспоминания о лучших днях его жизни того времени.

Юность Шопена

Шопен родился в Желязовой Воле, близ Варшавы, в 1810 году. Первые годы (случай – редкий у детей) он не знал своего возраста, дата его рождения, кажется, зафиксировалась в его памяти только часами, подаренными ему в 1820 году одной великой артисткой, подлинной музыкантшей, с такой надписью: *«Мадам Каталани*[136] *десятилетнему Шопену».* Предчувствие даровитой женщины, быть может, дало робкому ребенку предвидение его будущего. Первые годы Шопена, впрочем, не были отмечены ничем замечательным. Его внутреннее развитие прошло, вероятно, мало фаз, имело мало внешних проявлений. Так как он был хрупким и болезненным ребенком, внимание семьи сосредоточилось на его здоровье: Отсюда, несомненно, возникла приветливость, ласковость, скрытность в отношении всякого своего страдания, источником чего являлось желание рассеять опасения, вызываемые этим страданием.

Никакая скороспелость способностей, никакие признаки замечательного расцвета не предвещали в его ранней молодости будущего превосходства души, ума, таланта. При виде маленького существа, больного и улыбающегося, всегда терпеливого и веселого, ему были благодарны, что он не стал ни хмурым, ни капризным, и были, несомненно, довольны тем, что лелеяли его хорошие задатки, не спрашивая себя, отдавал ли он все сердце без остатка и открывал ли без утайки все свои мысли. Бывают натуры, похожие в начале своей жизни на богатых путешественников, приведенных судьбой в среду простых пастухов, которые не могут догадаться о высоком ранге своих гостей; эти последние, живя с пастухами, осыпают их дарами, ничтожными сравнительно с их богатством, однако восхищающими простые сердца и сеющими счастье при их простых потребностях. Эти люди дают в любви гораздо больше окружающих; они очаровывают, делают счастливыми, им благодарны, считают щедрыми, а между тем на деле они расточили только малую толику своих сокровищ.

Шопен вырос в обстановке согласной, мирной трудовой жизни, как в прочной и мягкой колыбели. Ее обычаи узнал он прежде всех иных; примеры простоты, благочестия, воспитанности навсегда остались ему милы и дороги. Семейные добродетели, религиозные обычаи, любовь, скромность окружали его чистой атмосферой, в которой его воображение приняло бархатную мягкость растений, никогда не знавших пыли больших дорог.

Шопена рано стали учить музыке. В девятилетнем возрасте преподавание музыки мальчику было доверено страстному последователю Себастьяна Баха, Живному,[137] который несколько лет руководил его занятиями согласно заведенным порядкам строгой классической школы. Когда, в согласии с желаниями и призванием мальчика, семья избрала для него карьеру музыканта, то, думается, ее не слепило мелкое тщеславие и не тешили никакие фантастические надежды. Мальчик должен был серьезно и добросовестно работать, чтобы стать впоследствии знающим, талантливым учителем, не заботясь чрезмерно о громкой славе, которая могла бы увенчать его занятия и добросовестные труды.

Он был определен рано в один из первых лицеев Варшавы, благодаря великодушному просвещенному покровительству, которое всегда оказывал князь Антоний Радзивилл искусству и юным талантам, размах которых он угадывал глазом человека и видного художника.[138] Князь Радзивилл не был в музыке простым дилетантом, а замечательным композитором. Его прекрасную музыку к «Фаусту», изданную уже много лет назад, продолжает исполнять каждую зиму Берлинская певческая академия. Своей глубокой близостью к строю чувств эпохи создания первой части этой поэмы она, нам кажется, превосходит другие подобные современные попытки.

Приходя на помощь достаточно стесненным средствам семьи Шопена, князь оказал ей неоценимую услугу в его разностороннем воспитании. Способный своим возвышенным умом понять все требования артистического поприща, он от поступления своего опекаемого в лицей до окончания им полного курса оплачивал его содержание через посредство одного друга, Антония Кожуховского, который навсегда сохранил с Шопеном отношения сердечной и постоянной дружбы. Более того, князь Радзивилл часто приглашал его к себе в деревню, на даваемые им вечера, обеды; не мало воспоминаний юности было связано у Шопена с этими моментами, оживляемыми всем *brio* [жизнерадостностью] польского веселья. Благодаря своему уму и таланту Шопен играл там часто заметную роль и с нежностью хранил в памяти не одно воспоминание о красавице, мелькнувшей перед его взором. Между ними юная княжна Элиза, дочь князя, умершая в расцвете лет, произвела на него пленительное впечатление ниспосланного на землю ангела.

За прекрасный, уживчивый характер Шопена быстро полюбили его товарищи по школьной скамье, в особенности кн. Каликст Четвертинский и его братья. Праздники и каникулы он часто проводил с ними у их матери, кн. Идалии Четвертинской,

любившей музыку и одаренной верным чутьем ее красот, что помогло ей тотчас открыть поэта в музыканте. Благодаря ей Шопен, быть может, впервые испытал радость от того, что его слушали и в то же время понимали. Княгиня была еще хороша собою, обладала симпатичным характером, производила обаятельное впечатление своим внутренним и внешним обликом. Ее салон был одним из самых блестящих и изысканных в Варшаве; Шопен здесь часто встречал самых выдающихся женщин столицы. Он видел здесь пленительных красавиц, известных всей Европе, так как Варшава славилась блеском, изяществом, красою общества. Княгиней Четвертинской он был представлен княгине Лович,[139] она же познакомила его с графиней Замойской, княгиней Михалиной Радзивилл, княгиней Терезой Яблоновской – с этими волшебницами, и с многими другими, менее прославленными красавицами.

Еще в ранней молодости ему случалось играть им на фортепиано танцевальную музыку. В этих собраниях, которые можно было бы назвать ассамблеями фей, ему, должно быть, не раз приходилось в вихре танца перехватывать вдруг открываемые тайны этих экзальтированных и нежных сердец; он мог без труда читать в душе, клонившейся с влечением и приязнью к его юности. Там он мог узнать сложную противоречивость поэтического идеала женщин его нации. Когда его пальцы рассеянно касались клавиш и извлекали вдруг волнующие аккорды, он мог подметить, как украдкой навертываются слезы у влюбленных молодых девушек, оставленных без внимания молодых женщин, как увлажняются глаза влюбленных и ревнующих о славе молодых людей. Разве не случалось какому-нибудь прекрасному юному созданию, отделившись от большой группы, приближаться к нему и просить исполнить легкую *прелюдию?* Она облокотилась о рояль и оперла мечтательную головку на прекрасную руку в драгоценных кольцах и браслетах, подчеркивающих тонкую прозрачность руки; она не вольно выдает, какую песню поет ее сердце, влажным взором, сверкающим жемчужною слезою, или взглядом, сияющим огнем вдохновения! Разве не случалось также очень часто целой группе девушек, подобных резвым нимфам, просить его сыграть какой-нибудь головокружительно-быстрый вальс, окружать его со смехом, который сразу же настраивал его в унисон с их веселостью?

Там наблюдал он, как расцветает целомудренная грация его пленительных соотечественниц, оставивших в нем неизгладимое впечатление обаятельности их увлечений, таких живых и в то же время сдержанных, когда их захватывала одна из фигур мазурки,

которую мог изобрести и сделать национальным танцем только дух рыцарственного народа. Там он узнал, что такое любовь, весь смысл любви, какой придают ей в Польше, чувства, испытываемого благородными сердцами, когда юная красивая пара, одна из таких пар, что, вызывая восклицания восхищения у седовласых старцев и одобрительную улыбку у матрон, уже видавших на своем веку всю красоту, какая только может появиться на земле, летает из одного конца зала в другой. Она рассекает воздух, несется подобно душам, устремленным в звездную беспредельность, летающим на крыльях своих желаний с одной звезды на другую… пока, наконец, кавалер, в центре круга, образованного танцующими, приковывая к себе столько любопытных взглядов, вне себя от радости и признательности, бросается на колени, не оставляя кончиков пальцев своей дамы, простертая рука которой как бы благословляет его. Он дает ей описать три круга вокруг себя; он как бы хочет увенчать себя тройным венцом – лазурным ореолом, пламенной гирляндой, нимбом золота и славы!.. Трижды выражает она свое согласие – взглядом, улыбкой, наклоном головы; тогда, при виде, как ее стан устало клонится от этого умопомрачительного быстрого кружения, кавалер стремительно выпрямляется, охватывает ее сильными руками, на мгновенье поднимает вверх, заканчивая этим фантастический порыв к головокружительному счастью.

Шопен однажды, в дальнейшие годы своей слишком короткой жизни, играл одну из *мазурок* другу-музыканту,[140] который чувствовал уже, хотя еще не постигал всю магнетическую силу его прозрений, видений, выступавших в его памяти и воплощавшихся им в звуках; вдруг Шопен прерывает игру и рассказывает об этой фигуре танца; затем, вновь обращаясь к фортепиано, он прошептал два следующих стиха Сумэ,[141] модного тогда поэта:

> Je t'aime,
> Semida, et mon coeur vole vers ton image,
> Tantôt comme un encens, tantôt comme un orage!..
>
> [Семида, я тебя люблю,
> И сердце я свое к тебе одной стремлю,
> Порой, как фимиам, порою, как грозу!..]

Его взор, казалось, был прикован к видениям прошлых дней, не зримым ни для кого кроме него; он запечатлел эти видения в течение краткого своего реального существования с такой силой, что отпечаток их остался неизгладимым навсегда. Нетрудно было догадаться, что Шопен вновь видел перед собой чей-то

прекрасный облик, чистый, как призрак, стройный и легкий, с прекрасными руками, точно выточенными из слоновой кости, с опущенными очами, из-под ресниц обволакивающими лазоревым благодатным сиянием коленопреклоненного гордого кавалера, готового шепнуть полуоткрытыми губами:

> Tantôt comme un encens, tantôt comme un orage!
> [Порой, как фимиам, порою как грозу!..]

Шопен позднее охотно рассказывал, как бы между прочим, но с тем невольным глухим волнением, которое сопровождает наши воспоминания о первых увлечениях, что он тогда только понял все разнообразие и глубину чувств, заключенных в мелодиях и ритмах национальных танцев, когда увидел великосветских дам Варшавы на пышных празднествах во всем ослепительном великолепии их нарядов и во всеоружии их кокетства, манящего сердца, оживляющего, ослепляющего и разбивающего любовь. Вместо душистых роз и разноцветных камелий своих оранжерей они в этих случаях брали великолепные драгоценности из своих ларцов. Более скромные, столь прозрачные ткани, что древние греки прозывали их «воздушными», заменялись роскошными газами, затканными золотом, крепами, вышитыми серебром, украшенными аленсонскими и брабантскими кружевами. Однако ему казалось, что под звуки европейского оркестра, самого превосходного, они не так стремительно скользили по паркету, их смех ему казался не таким звонким, их взоры не такими лучистыми, они скорее уставали, чем на вечерах, когда танец импровизировался, так как, садясь за фортепиано, он внезапно электризировал свою аудиторию. Это электризирующее действие можно объяснить тем, что он умел воспроизводить в тайнописи звуков, свойственных его нации, в мелодиях, расцветших на почве его родины, в складе, ясном для посвященных, – то, что его ухо подслушало в таинственном и страстном шопоте этих сердец, которые можно сравнить с цветами ясеньков, всегда окруженных тонким легко воспламеняющимся газом, который от малейшей причины вспыхивает и окружает их фосфоресцирующим сиянием.

Он замечал ваше сияние, обманчивые призраки, небесные видения, в этом столь разреженном воздухе! Он знал, какой рой страстей беспрерывно гудит и *носится* в сердцах! Растроганным взором он следил за игрой этих страстей, всегда готовых померяться друг с другом силой, друг с другом согласиться, друг друга разорвать, возвысить, спасти, причем игра страстей, их трепетание ни на мгновение не нарушат внешней гармонии и обаяния, величавого спокойствия, простоты и сдержанности. Так

научился он ценить и уважать благородные манеры и выдержку в соединении с силой чувства, которая предохраняет деликатность от перерождения в приторность, мешает предупредительности стать навязчивой, приличию превратиться в тиранию, хорошему вкусу выродиться в привередливость; он никогда не допускал, чтобы эмоции, как это часто случается, походили на те известковые растения, твердые и ломкие, которые получили унылое наименование железных цветов: *flos ferri.*

В этих салонах строгая благопристойность не служила к тому, чтобы прикрывать, как корсетом, изуродованное сердце; она обязывала только одухотворять все связи, поднимать выше все отношения, облагораживать все впечатления. Неудивительно, что первые привычки, полученные Шопеном в мире высокой благовоспитанности, внушили ему веру, что общественные приличия вовсе не одинаковая маска, скрывающая за симметричностью одинаковых линий характер каждой индивидуальности, а служат к тому, чтобы сдерживать страсти, не подавляя их, очищать от безобразящей их грубости, от принижающего их реализма выражения, от вульгарной бесцеремонности, от притупляющей буйности, и учат *«влюбленных в невозможное»* сочетать все добродетели, порождаемые познанием зла, с теми, которые «ведут к его забвению в любви»;[142] становится почти возможным невозможное явление: воплощение Евы, *непорочной и падшей, вместе девы и любовницы!*

По мере того как эти первые впечатления молодости отодвигались в область воспоминаний, они получали в его глазах всё больше прелести, очарования и обаятельности, тем более, что действительность ничего не могла им противопоставить, не могла ни отвергнуть, ни разрушить это обаяние, затаенное в глубине его воображения. Чем больше удалялась в прошлое эта эпоха, чем дальше уходил он вперед в своей жизни, тем больше он влюблялся в образы, которые он вызывал в своей памяти. Это были великолепные портреты во весь рост, улыбающиеся головки пастелью, медальоны в трауре, камеи в профиль, потемневшие гуаши, побледневшие нежные карандашные наброски. Эту многоликую галерею красавиц он, наконец, стал видеть постоянно перед умственным своим взором, и от этого еще неодолимее становилось его отвращение к свободному обращению, к грубой власти каприза, к неистовому желанию опорожнить кубок фантазии до последнего остатка, к всяческим заскокам и несуразностям жизни, что так часто встречается в странной и подвижной среде, получившей название парижской богемы.

Говоря об этом периоде жизни Шопена, протекавшем в высшем обществе Варшавы, таком блестящем в ту эпоху, мы не можем лишить себя удовольствия процитировать несколько строк: их можно лучше применить к Шопену, чем многие иные страницы, где думали заметить это сходство и где, однако, можно его найти лишь в искаженном виде силуэта, нарисованного на эластичной ткани, если перекосить ее в двух разных направлениях.

«Мягкий, чуткий, во всем особенный, он в пятнадцать лет соединял в себе всю прелесть юности и серьезность зрелого возраста. Он остался нежным как телом, так и духом. Однако это отсутствие телесного развития позволило ему сохранить красоту, особенное лицо, не имевшее, так сказать, ни возраста, ни пола. У него не было мужественного, отважного вида потомка племени древних магнатов, умевших только пить, охотиться и воевать; не было в нем и изнеженной миловидности розового херувима. Всего больше он был похож на одно из тех идеальных созданий, которыми средневековая поэзия украшала христианские храмы: прекрасный лицом ангел, как величавая печальная женщина, стройный, как молодой олимпийский бог, и венчало этот облик выражение, одновременно нежное и строгое, целомудренное и страстное.

Такова была основа его существа. Не могло быть мыслей чище и возвышеннее, чем у него; не могло быть чувств более постоянных, более исключительных, до мелочей преданных, чем у него… Однако он понимал лишь то, что было подобно ему самому… Все остальное было для него лишь тяжелым сном, который он хотел стряхнуть с себя жизнью в своем кругу. Всегда погруженный в свои мечтания, он не любил действительности. В детстве он не мог взять в руки ничего острого – и не порезаться при этом; в зрелом возрасте он не мог столкнуться с человеком другого типа, – чтобы его не покоробило от этого живого противоречия…

От постоянного антагонизма его предохраняла сознательная и вскоре укоренившаяся в нем привычка вообще не видеть и не слышать ничего, что было ему не по душе, не касалось его личных привязанностей. Люди иного образа мыслей становились для него чем-то вроде призраков, а так как он был обаятельно вежлив, то можно было принять за изысканную любезность его холодное пренебрежение и даже непреодолимое отвращение…

У него никогда не было в жизни часа откровенности, который он не искупил бы многими часами сдержанности. Нравственные основания этого могли быть слишком неуловимы и тонки для невооруженного взгляда. Понадобился бы микроскоп, чтобы

читать в его душе, куда проникало так мало жизненного света…

Очень странно, что при таком характере он мог иметь друзей; однако они у него были; не только друзья его матери, ценившие в нем достойного сына благородной женщины, но и сверстники, которые горячо его любили и были им любимы… Он составил себе высокое понятие о дружбе и в возрасте первых иллюзий охотно думал, что его друзья и он, воспитанные почти одинаково и в одних и тех же принципах, никогда не изменят мнений и не придут к формальному разногласию…

Он был с виду так мил и любезен благодаря хорошему воспитанию и природной мягкости, что нравился даже тем, «то его совсем не знал. Его обаятельный облик предрасполагал в его пользу; его хрупкость делала его интересным в глазах женщин; разносторонность и подвижность ума и мягкая, любезная оригинальность речи привлекали внимание людей просвещенных. Люди менее высокого полета любили в нем изысканную учтивость, не замечая в простоте души, что в нем говорило сознание долга, а симпатия оставалась в стороне.

Если бы они могли проникнуть ему в душу, они сказали бы, что он был скорее любезным, чем любящим; и по отношению к ним это было бы верно. Но как они могли бы об этом догадаться, раз его редкие привязанности были так живы, так глубоки, так безупречны?…

В обыденной жизни он был обаятелен в своем обхождении. В выражениях своего расположения он был неподражаемо мил; свою благодарность он выражал так глубоко прочувствованно, что сторицей отплачивал дружбу.

Он воображал, что чувствует с каждым днем приближение смерти; думая так, он принимал заботы одного друга и скрывал от него свои мысли о малом сроке, в течение которого ему придется ими пользоваться. Он обладал высоким внешним мужеством, и если к мысли о близкой смерти не относился с героической беспечностью юности, то все-таки ждал ее с каким-то горьким наслаждением».[143]

К этим годам юности Шопена восходит его привязанность к молодой девушке,[144] которая не переставала питать к нему чувство благоговейного преклонения. Буря, далеко отбросившая Шопена от родной земли одним из своих порывов, как мечтательную и рассеянную птицу, захваченную на ветке чужого дерева, разбила эту первую любовь и одновременно с отечеством лишила изгнанника преданной и верной супруги. Он больше не обрел счастья, о котором мечтал с нею, но обрел ставу, о которой, должно быть, тогда еще не помышлял. Эта молодая девушка была красива и мила, как мадонна Луини,[145] со взором, исполненным

серьезности и красоты. Она осталась печальна, но спокойна; печаль, без сомнения, усилилась в этой чистой душе, когда она узнала, что ни одна подобная привязанность не скрасила существование того, кого она боготворила с простодушной покорностью, с исключительным благоговением, с наивным и высоким самоотречением, преображающим женщину в ангела.

Женщины, наделенные от природы обременительными дарами гениальности,[146] сопряженными с такой необычной ответственностью, о которой они постоянно готовы забывать, – вероятно, имеют право ставить пределы самоотречению от своей личности; они обязаны не пренебрегать заботами о своей славе ради забот любви. Однако и при наличии самой блестящей гениальности могут возникнуть сожаления о божественных эмоциях, вызываемых абсолютным самоотречением, ибо только это бездумное подчинение, это самоотвержение в любви, в силу которого женщина, ее существование, воля, вплоть до имени, поглощается судьбой мужчины, которого она любит, может утвердить этого мужчину в мысли, когда он покидает свет, что он разделил с нею жизнь и что его любовь дала ей больше, чем всякая случайная связь или дружба: честь имени и мир сердца.

Неожиданно разлученная с Шопеном, молодая девушка, которая должна была стать его невестой и не сделалась ею, осталась верна его памяти, всему, что осталось от него. Она окружила его родителей своей дочерней привязанностью; отец Шопена никогда не соглашался заменить портрет сына, который она нарисовала еще в дни надежды, другим, даже более опытной кисти… Много лет спустя нам довелось наблюдать, как на бледных щеках этой опечаленной женщины медленно выступала краска, когда ее взгляд, созерцая этот портрет, столкнулся с взглядом приехавшего из Парижа друга Шопена.[147]

Окончив лицей, Шопен начал занятия по гармонии с профессором Юзефом Эльснером,[148] который научил его самому трудному, о чем вообще мало знают и мало заботятся: быть требовательным к самому себе, рассчитывать только на те успехи, какие достигаются терпением и трудом. Когда он блестяще завершил курс музыки, его родители, естественно, выразили желание отправить его путешествовать, познакомиться с известными артистами, с хорошим исполнением великих творений. С этой целью он посетил несколько городов Германии. В 1830 году, только что покинул он Варшаву для одной из таких кратковременных поездок, как вспыхнула революция 29 ноября.

Вынужденный задержаться в Вене, он выступил здесь в нескольких концертах; однако этой зимой венская публика, обычно тонко разбирающаяся, быстро схватывающая все оттенки

исполнения, все тонкости замысла, не была внимательна. Юный артист не произвел сенсации,[149] на которую имел право рассчитывать. Он покинул Вену, думая направиться в Лондон, но сначала прибыл в Париж, предполагая задержаться здесь недолго. На паспорте его, с английской визой, было добавлено: *с проездом через Париж*. Это слово определило его будущее. Много лет спустя, когда он не только акклиматизировался, но и натурализировался во Франции, он говорил с усмешкой: «Я ведь здесь только проездом». По прибытии в Париж он дал два концерта и тотчас вызвал живое восхищение в элегантном обществе и среди молодых артистов. Нам вспоминается его первое выступление в зале Плейеля, когда аплодисменты, возраставшие с удвоенной силой, казалось, никак не могли достаточно выразить наш энтузиазм перед лицом этого таланта, который, наряду со счастливыми новшествами в области своего искусства, открыл собою новую фазу в развитии поэтического чувства. В противоположность большинству приезжих молодых артистов, он от этого триумфа ни на минуту не испытал головокружения или опьянения. Он принял его без гордыни, без ложной скромности, совершенно не испытывая ребяческого пустого тщеславия, выставляемого напоказ выскочками.

Все находившиеся тогда в Париже его соотечественники оказали ему теплый и предупредительный прием. Он вскоре стал запросто бывать в Hôtel Lambert, где престарелый князь Адам Чарторыский с женой и дочерью объединяли вокруг себя обломки Польши, далеко отброшенные последней войной. Княгиня Марцелина Чарторыская[150] привлекала его еще больше в этот дом; она была одной из самых любимых, избранных его учениц, кому, как говорили, он завещал секреты своей игры, тайны своих магических заклинаний, как законной и осведомленной наследнице его воспоминаний и надежд!

Он часто бывал у графини Платер, урожденной графини Бржостовской, прозванной *Pani Kasztelanowa* [госпожа кастелянша]. Там исполняли много хорошей музыки, потому что графиня умела собирать вокруг себя и поощрять многообещающие таланты и образовала из них блестящую плеяду. У нее артист не чувствовал себя эксплуатируемым бесплодным, порою варварским любопытством, родом элегантного ротозейства, прикидывающего в уме, сколько приемов, обедов, ужинов заменяет очередная знаменитость, чтобы не упустить *принять у себя,* как это требуется модой, не уделяя своего благосклонного внимания менее заметным именам. Графиня Платер принимала у себя, как подлинная знатная дама, в старинном смысле этого слова, как добрая покровительница

всякого вступающего в ее избранный круг, где она распространяла свое благотворное влияние. Поочередно фея, муза, крестная мать, деликатная благодетельница, предвидящая всё, что нам угрожает, угадывающая всё, что может нас спасти, она была для каждого из нас любезной покровительницей, любимой и чтимой, которая просвещала, пригревала, поднимала дух. Ее смерть для многих была тяжелой утратой.

Шопен часто посещал мадам Комар и ее дочерей, кн. Людмилу Бово и кн. Дельфину Потоцкую,[151] ставшую благодаря красоте, необыкновенной обаятельности и остроумию одной из самых восхитительных цариц салонов. Он ей посвятил свой второй *концерт,* одну из частей которого составляет *Adagio,* о котором мы уже упоминали. За чистейший облик красоты ее сравнивали, даже накануне самой смерти, со статуей. Всегда окутанная вуалями, шарфами, волнами прозрачного газа, придававшими ей какой-то воздушный, неземной вид, графиня не была свободна от некоторой аффектации; однако эта нарочитость была так изысканна, так обаятельно утонченна, она была такой взыскательной патрицианкой в выборе всего приукрашающего ее врожденное обаяние, что неизвестно было, чем в ней восхищаться больше: природой или искусством. Ее талант, ее чарующий голос пленяли Шопена, и он со страстью отдавался во власть его обаяния. Ее голосу суждено было звучать в его ушах последним перед смертью. Он постоянно виделся с молодыми поляками (Орда, подававший, казалось, большие надежды и убитый в Алжире в двадцатилетнем возрасте, Фонтана, графы Платер, Гржимала, Островский, Шенбек, кн. Казимир Любомирский и др. [152]). Польские семейства, приехавшие вскоре в Париж, торопились познакомиться с ним, поэтому он продолжал посещать преимущественно круг, состоявший большей частью из его соотечественников. Через них он не только был постоянно осведомлен о всем, что происходило на родине, но и состоял в своего рода музыкальной, переписке с нею. Он любил, чтобы приехавшие во. Францию показывали, ему. новые привезенные с собою стихи, арии, песни. Если ему нравились слова, он часто сочинял к ним новую мелодию, которая сразу становилась популярной в его стране, причем часто имя автора оставалось неизвестным. Когда число подобных его мыслей, обязанных исключительно вдохновению его сердца, стало значительным, Шопен в последние годы стал помышлять собрать их и издать. [153] У него на это не было досуга, и они пропали и рассеялись, как запах цветов, которые растут в необитаемых местах, чтобы благоухать навстречу случайно зашедшему неведомому путнику. Мы слышали в Польше несколько принадлежащих ему мелодий;

некоторые из них поистине его достойны. Но кто осмелился бы ныне произвести ненадежное размежевание между вдохновениями поэта и его народа?

У Польши было много певцов; некоторые из них занимают место среди первых поэтов мира. Ее писатели, как никогда, стремятся выявить самые замечательные и самые славные стороны своей истории, самые захватывающие, самые живописные стороны своей страны и быта. Однако Шопен, отличаясь от них тем, что не делал этого преднамеренно, на деле, может быть, превосходил их оригинальностью. Он не добивался, не искал этого, он не создавал себе идеала *a priori* [заранее]. На первый взгляд казалось, что его искусство не относится к «национальной поэзии», он и не спрашивал с него больше, чем оно могло дать. Он не заставлял его рассказывать о том, о чем он не умел петь. Он вспоминал о славных патриотических подвигах и не принимал решения перенести их в прошлое; он понял всю любовь и слезы современников без предварительного анализа. Он не ставил себе цели, не старался писать польскую музыку; возможно, он был бы удивлен, если бы услышал, что его называют польским музыкантом. Тем не менее он был по преимуществу национальным музыкантом.

Разве не появлялся время от времени поэт или художник, совмещающий в себе поэтическое чувство целого общества, воплощающий в своих созданиях с исключительной силой типы, которые оно таило в себе или хотело осуществить? Такие мысли высказывались по поводу эпопеи Гомера, сатир Горация, драм Кальдерона,[154] картин Терборха,[155] пастелей Латура.[156] Почему музыка не может повторить по-своему подобного явления? Почему не может появиться художник-музыкант, воспроизводящий в своем стиле и в своем творчестве весь дух, чувство, пыл, идеал общества, которое в известное время в известной стране образовало особую характерную группу! Шопен был таким поэтом для своей страны и для эпохи, в которую родился. Он совместил в своем воображении, воспроизвел своим талантом поэтическое чувство, присущее его нации, и распространил тогда между всеми своими современниками.[157]

Как истинные национальные поэты, Шопен пел без определенного намерения, без предвзятого решения, все, что диктовало ему свободное воображение; так, без побуждения и усилий, были в его песнях вызваны на свет, в чистейшей форме, эмоции, одушевлявшие его детство, тревожившие отрочество, красившие юность. Под его пером выявился «реальный идеал» (если можно так сказать) его соотечественников, идеал, некогда существовавший в действительности, к которому приближаются

той или иной стороной все вместе и каждый в отдельности. Он непритязательно собрал в один сияющий пучок чувства, неясно ощущавшиеся всеми в его стране, рассеянные частицами по всем сердцам, смутно угадываемые немногими. Национальные поэты не признаются ли по этому дару в одной поэтической форме, пленяющей воображение всех народов, воплощать чаяния, рассеянные, но часто встречающиеся среди соплеменников поэтов? Так как в настоящее время усиленно, и не без основания, собирают народные мелодии различных стран, нам казалось бы еще интереснее уделить некоторое внимание характеру, приобретаемому талантом виртуозов и композиторов под более непосредственным влиянием национального чувства. До сих пор еще мало существует композиторов, выдающиеся произведения которых выходили бы за пределы основных рубежей итальянской, французской, немецкой музыки. Тем не менее можно допустить, что вместе с огромным развитием, которое суждено получить этому искусству в текущем столетии, – возобновляя, может быть, для нас славную эру живописцев *cinquecento* [XVI века], – появятся артисты, индивидуальность которых вызовет к жизни различия, оттенки более тонкие, специфические, произведения которых будут носить отпечаток оригинальности, присущей различиям организации, вытекающим из различия рас, климатов, нравов в каждой стране. Придет время, когда пианист американский не будет похож на пианиста немецкого или симфонист русский будет совсем иным сравнительно с симфонистом итальянским. Можно предвидеть, что в музыке, как и в других искусствах, можно будет признать влияние родины на мастеров больших и малых, *dit minores* [второстепенных богов], можно будет различить во всех произведениях отблеск духа народа, более полный," поэтически более правдивый, более интересный для изучения, чем в безыскусственных, неправильных, неуверенных, колеблющихся опытах народного творчества, как бы сильно они ни трогали соотечественников.

Шопен тогда будет сопричислен к первым музыкантам, которые воплотили в себе поэтическую сущность целой нации, независимо от всякого влияния школы. И это не только потому, что он взял ритм *полонезов, мазурок, краковяков* и дал такие названия многим своим произведениям. Если бы он ограничился увеличением числа таких произведений, он воспроизводил бы постоянно один и тот же контур, воспоминание об одной и той же вещи, одном и том же факте: это воспроизведение тотчас же наскучило бы, служа распространению одной единственной формы, которая стала бы сразу более или менее монотонной. Нет, за Шопеном останется имя по сути польского поэта, потому что

он использовал все формы для выражения манеры чувствований, свойственной его стране, но почти неизвестной за ее пределами, – и выражение этой польской манеры чувствований находится под всеми формами и заголовками, какие он давал своим произведениям. Его *прелюдии, этюды, ноктюрны,* в особенности *скерцо,* даже его *сонаты* и *концерты* – его самые короткие, как и самые значительные произведения – дышат одним и тем же характером чувствования (различной силы), которое видоизменялось и варьировалось на тысячу ладов, но оставалось постоянно, единым и однородным. Автор в высшей степени субъективный, Шопен наделил все свои создания одной и той же – своей собственной – жизнью. Все его творения связаны единством содержания; их достоинства, как и недостатки, всегда вытекают из одного порядка эмоций, из одной исключительной манеры чувствования – первое условие для поэта, песни которого заставляют звучать в унисон все сердца его родины.[158]

Однако позволительно спросить себя, была ли эта в высшей степени национальная, исключительно польская музыка так же хорошо понята в момент своего рождения теми, кого воспевала, жадно принята, как свое достояние теми, кого славила, как это было с поэмами Мицкевича, стихами Словацкого, Красинского? Увы! очарование искусства так загадочно, его воздействие на сердца идет такими таинственными путями, что те, кто им больше всех охвачен, не могли бы перевести на слова, ни формулировать в равноценных образах то, о чем говорит каждая его строфа, о чем поет каждая элегия! Надо, чтобы поколения научились впитывать в себя эту поэзию, вдыхать ее аромат, чтобы почуять наконец ее совершенно особенный вкус, разгадать ее настоящее фамильное имя![159]

Шопен был окружен соотечественниками; они принимали участие в его успехах, радовались его славе, хвалились его известностью, потому что он был их. Однако большой вопрос, знали ли они, насколько его музыка принадлежала им? Правда, она заставляла биться их сердца, она исторгала у них слезы, она ширила их души, но знали ли они всегда в точности, почему? Тому, кто относился к ним с большой симпатией, кто к ним питал большую любовь, кто восторгался ими с большим энтузиазмом, позволительно думать, что они не были в должной мере артистами, музыкантами, достаточно прозорливо разбирающимися в искусстве, чтобы знать, где источник глубокого чувства, охватывающего их, когда они слушали своего барда. По манере, с какою некоторые из них играли его страницы, видно было, что они гордились быть с Шопеном одной крови, но не подозревали, что его музыка говорит именно о них, выводит их

на сцену, их поэтизирует.

Надо также сказать, что пришло другое время, другое поколение. Польша, какую знал Шопен, только что пожала, так доблестно и так искусно, свои первые европейские лавры на легендарных полях сражений Наполеона I. На ней был отблеск рыцарственного подвига отважного красавца, злополучного князя Юзефа Понятовского,[160] бросившегося в волны Эльстера, еще не очнувшиеся от изумления перед отвагой того, кого им предстояло поглотить, еще захваченные врасплох славой, связанной отныне с их прозаическими берегами, лишь только прекрасная плакучая ива осенила столь славные останки! Польша Шопена была еще той Польшей, опьяненной славой, удовольствиями, танцами, любовью, которая героически надеялась на Венский конгресс и продолжала еще, под властью Александра I, безумно надеяться. – А затем царствовал император Николай! Изящные и светлые эмоции были повергнуты сначала в ужас виселицами и переживали только смерть в душе. Вскоре они были потоплены в океане слез, были задушены в гробах, были забыты под давлением мучительной реальности изгнания и обнищания, под постоянным гнетом прискорбнейших утрат, конфискаций, нищеты, казематов Петрозаводска, сибирских рудников, солдатских шинелей на Кавказе, смертей после трех тысяч ударов военного кнута! Тот, кто бежал из отечества под впечатлением этих жестокостей, столь мрачной действительности, с душой, полной подобных образов, по приезде в Париж не мог продолжить нить воспоминаний Шопена в том месте, где она была прервана.

Мы охотно пояснили бы здесь с помощью аналогии слова и образа те интимные ощущения, которые отвечают этой утонченной и вместе с тем раздражительной чувствительности, свойственной пылким и переменчивым сердцам, натурам болезненно гордым и жестоко уязвленным. Однако мы не льстим себя надеждой, что нам удалось бы заключить в узкие' пределы слова такую пламенность, благоухающую воздушность. Впрочем, осуществима ли такая задача? Не будут ли всегда слова казаться вялыми, скудными, холодными и сухими после могучих и сладостных потрясений, вызываемых другими искусствами? Не права ли была одна писательница, чье перо о многом говорило, многое живописало, многое изваяло, о многом тихо напевало, часто повторявшая: *«Из всех способов выразить чувство слово – самый несовершенный»?* Мы не обольщаем себя мыслью, что смогли бы в этих строках достигнуть той *воздушной* манеры, необходимой для того, чтобы воспроизвести написанное Шопеном с такой неподражаемой легкостью кисти.

Там все утонченно вплоть до источника гнева и порывов; там

исчезают побуждения вольные, простые, непосредственные. Прежде чем выбиться на свет, все они прошли чистилище богатого, изобретательного и взыскательного воображения, которое их усложнило и изменило направление. Чтобы их уловить, нужна проникновенность, чтобы описать – тонкость. Особенно чутко их постигая, исключительно талантливо их описывая, Шопен стал художником первой величины. Только длительно и терпеливо его изучая, следуя за всеми изгибами его мысли, можно дойти до полного ее понимания и восхищаться в должной мере талантом, который сделал эту мысль как бы зримой и ощутимой, никогда ее не отягощая и не охлаждая.

В это время у него был друг-музыкант, восторженный и восхищенный его слушатель,[161] повседневно изумлявшийся ему, надо сказать, интуитивно, так как он лишь гораздо позднее получил полное представление о том, что Шопен видел, любил, что его восторгало, захватывало в его возлюбленной отчизне. Не будь Шопена, этот музыкант не разгадал бы, даже наблюдая вблизи, Польшу и полек, их идеал! С другой стороны, он, должно быть, не уразумел бы так хорошо идеал Шопена, Польшу и полек, если б не побывал на его родине и не увидал бы всю глубину самоотвержения, великодушия, героизма этих женщин. Он понял тогда, что польский артист мог чтить гений лишь высокого происхождения!

Задержавшись в Париже, Шопен был вовлечен в круги, очень ему далекие. Этот мир был антиподом миру, среди которого он вырос. Конечно, он никогда не думал покинуть дома прекрасных и просвещенных патронесс своей юности; но незаметно для него самого настало время, когда он стал посещать их реже. Польский идеал и – еще того меньше – идеал какого бы то ни было патрицианства никогда не блистал в кругу, в который он вступил. Он, правда, нашел здесь власть таланта, который завлек его сюда; но эта власть не имела подле себя никакой аристократии даже для того, чтобы поднять ее на щит, увенчать ее лавровым венком или диадемой из розовых перлов. И вот, когда фантазия влекла его творить музыку для самого себя, его рояль повествовал поэмы любви на языке, которого никто вокруг него не понимал.

Быть может, для него был слишком тягостен контраст между салоном, в котором он пребывал, и тем, где он заставлял себя напрасно ждать, и он не мог уйти из-под пагубной власти, удерживавшей его в среде, столь чуждой его избранной натуре? Быть может, наоборот, он находил этот контраст не столь существенным, чтобы извлечь себя из пекла, где он изведал роковые наслаждения, в то время как его родина больше не могла ему предоставить у своих дочерей, обездоленных изгнанниц, тех

чар великосветских празднеств, прошедших перед его наивно-умиленными глазами в его молодые годы? Кто из его случайных приятелей, не знакомых с его сородичами, мог знать или чувствовать этот мир чистых сильфид, безупречных пери, где витали стыдливые чародейки и благочестивые волшебницы Польши? Кто из этих личностей с лохматыми шевелюрами, растрепанными бородами, с руками, никогда не знавшими перчаток, мог хоть что-нибудь понять в этом мире легких силуэтов, пылких и летучих настроений, даже если бы ему случилось видеть это своими ошеломленными глазами? Не отвернулся ли бы он тотчас, как если бы его рассеянный взгляд упал на облака – розовые, лилейные, молочно-белые или алые, сероватые, голубоватые, – целый пейзаж в небесной вышине… поистине безразличный яростным политиканам!

Какие страдания должен был испытать Шопен при виде того, как благородство гения и таланта, происхождение которого теряется в небесном сумраке, изменяет самому себе, беззаботно *обуржуазивается, «опрощается»,* забывается до того, что волочит край одежды по грязи улиц!.. С какой невыразимой тревогой его взгляд должен был переноситься от неприкрашенной действительности, душившей его в настоящем, к поэтическому прошлому, где он видел лишь несказанное очарование, страсть безграничную и вместе с тем безмолвную, прелесть, высокую и щедрую, питающую душу, дающую закалку воле, никогда не пораженную ничем, что может расслабить волю и расстроить душу. Красноречивее всех человеческих слов действует сдержанность в этой атмосфере, где все дышит пламенем, но пламенем живительным и очистительным, когда его пропитывает доблесть, честь, хороший вкус, изящество нравов и вещей. Подобно Ван-Дейку,[162] Шопен мог любить только женщину высшего круга. Однако, менее счастливый, чем излюбленный художник самой изысканной в мире аристократии, он привязался к существу высокому, но все же ему не подходившему.[163] Он не встретил молодой девушки высшего круга, счастливой тем, что ее обессмертит шедевр, которым будут восхищаться века, как Ван-Дейк обессмертил ту белокурую пленительную англичанку, которая своей прекрасной душой в его лице убедилась, что благородство гения выше благородства *pedigree* [родословной]!

Шопен долго держался как бы в стороне от самых прославленных знаменитостей Парижа; его смущала их шумная свита. Со своей стороны он внушал к себе меньше любопытства, чем они, так как в его характере и привычках было больше подлинной оригинальности, чем внешней эксцентричности. К несчастью, он был пленен однажды чарующею силой взора,

заметившего, как он витает высоко-высоко; взор устремлен был на него… и заставил его упасть в свои сети! Можно было думать тогда, что эти сети из тончайшего золота и усеяны прекраснейшими перлами! Но каждая в них петелька была для него темницей, где он себя чувствовал связанным узами, пропитанными ядом; отрава не коснулась его гения, но снедала его жизнь и слишком рано отняла его от мира, родины, искусства.

Лелия

В 1836 году Ж. Санд опубликовала уже не только «Индиану», «Валентину», «Жака», но также и «Лелию» – поэму, о которой она позднее говорила: «Если я недовольна тем, что написала ее, так это потому, что не могу ˆе вновь написать. Если бы ко мне вернулось подобное настроение духа, для меня было бы большим облегчением сегодня быть в силах вновь ее начать».[164] И в самом деле, акварель романа должна была казаться бледной после того, как она пустила в дело резец и молоток скульптора, высекая эту огромную фигуру, вырезая эти крупные черты, широкие складки, выпуклые мускулы, головокружительно обольстительные в своей монументальной недвижимости; при длительном ее созерцании нас обнимает печаль, как если бы каким-то чудом, обратным случившемуся с Пигмалионом,[165] некая Галатея, живая, подвижная, исполненная трепетаний неги и одушевленная любовью, была заключена влюбленным художником в камень, задушивший ее дыхание, оледенивший кровь – в надежде возвеличить и обессмертить красоту. Перед лицом природы, превращенной, таким образом, в произведение искусства, вместо того, чтобы почувствовать, как к восхищению присоединяется любовь, испытываешь сожаление от сознания, как любовь может переродиться в восхищение! Темноволосая, смуглолицая Лелия! Ты бродила в уединенных местах, сумрачная, как Лара, растерзанная духом, как Манфред, мятежная, как Каин,[166] но еще нелюдимее, еще безжалостнее, еще безутешнее, чем они, ибо не нашлось мужского сердца, достаточно женственного, чтобы полюбитъ тебя, как любили тех, чтобы отплатить за твою обаятельную мужественность доверчивым, слепым подчинением, немой и горячей преданностью, чтобы отдаться твоей силе амазонки! Женщина-герой, ты была доблестна и воинственна, именно как амазонка; как они, ты не мешала зною солнца и южных ветров опалять тонкие черты твоего мужественного лица, не боялась закалять трудом свои скорее гибкие, чем полные члены и этим отнимать у них могущество их слабости. Подобно им, тебе приходилось покрывать грудь кольчугой, ранившей ее до крови, – грудь женщины, прекрасную, как жизнь, скромную, как могила…

Притупив свой резец высеканием этой фигуры, которая высокомерием, пренебрежением, тревожным взглядом, омраченным близко сдвинутыми темными бровями, буйною наэлектризованною шевелюрой напоминает мраморное изваяние Горгоны,[167] ошеломлявшей своим видом и останавливавшей

биение сердец, с ее великолепными чертами, роковым и прекрасным челом, с ее сардонической и горькой улыбкой, – Ж. Санд тщетно искала другой формы для чувства, будоражившего ее ненасытную душу.

Ж. Санд отделала с бесконечным искусством эту гордую фигуру, соединившую в себе всё величие мужских доблестей, которые заменили собой одну единственную, ею отвергавшуюся, – верховное величие самоотречения в любви, величие, поставленное поэтом высокого ума выше всех в эмпирее и названное им *«вечно-женственным» (das ewig Weibllche),* величие любви, предвосхищающей все радости, переживающей все печали; она вложила проклятие Дон-Жуану и возвышенный гимн желанию в уста женщины, отвергавшей, как и Дон-Жуан, единственное наслаждение, способное превысить всякое желание, – наслаждение самоотречения; она отмстила Эльвиру[168] созданием Стенио; она предала мужчин позору большему, чем унижение женщин Дон-Жуаном; после всего этого Ж. Санд описала в «Письмах путешественника» то нервозное расслабление, ту болезненную истому, охватывающую артиста, когда его воображение, воплотив в творении чувство, не дававшее ему покоя, продолжает находиться под его властью, не находя другой формы для его идеального образа. Эти муки поэта прекрасно понял Байрон: возвращая к жизни Тассо, он заставил его оплакивать горючими слезами не темницу, не цепи, не физические свои страдания, не людскую подлость, а, с окончанием своей эпопеи, мир своих дум, отныне ускользающий от него, благодаря чему он вновь становится чувствительным к окружающей его ужасной действительности.

Один музыкант, друг Шопена,[169] один из тех, кто встретил с огромной радостью прибытие в Париж этого исключительного артиста, часто говорил о нем Ж. Санд. Он восхвалял ей не столько его талант, сколько его поэтический гений; она познакомилась с его произведениями и восхищалась их нежной пленительностью. Она была поражена избытком чувства, проникающего его поэтические создания, излияниями возвышенного, чистого, благородного сердца. Кое-кто из соотечественников Шопена говорил ей о женщинах своей нации с энтузиазмом, обычным у них, когда затрагивается эта тема, усиленным еще больше воспоминанием о стольких примерах недавних высоких жертв с их стороны в последнюю войну.[170] В их рассказах и в поэтических вдохновениях польского артиста ей рисовался идеал любви, принимавший формы культа женщины. Ей казалось, что там, не опасаясь никакой зависимости, гарантированная от всякой подчиненности, женщина приобретает сказочную силу

какого-то высшего существа и друга мужчины. Ей, конечно, было неизвестно, какая длинная цепь страданий, молчания, терпения, самоотречения, кротости, снисходительности, мужественной выдержки создала этот идеал, повелительный и покорный судьбе, пленительный, но печальный, как те растения с розовыми цветами, со стеблями, сплетающимися в широкую сеть, которые оживляют руины. Природа, которая продолжает беречь и украшать их, выращивает эти растения на цементе, покрывающем шаткие камни, – создает от своих неисчерпаемых щедрот прекрасное покрывало и набрасывает его на гиблое творение человеческих рук!

Видя, что польский артист не пользуется порфиром и мрамором для воплощения своих фантазий, не завершает своих созданий массивными кариатидами, кидающими свои мысли с отвесной вышины, подобно палящему солнцу в зените, а напротив, лишает их всякого веса, стирает их контуры и даже вовсе отрывает их от почвы и возносит на облака, как воздушные замки миража, – Ж. Санд, должно быть, еще сильнее влеклась через эти неощутимо легкие формы к идеалу, который ей здесь представлялся. Хотя у нее было достаточно силы, чтобы ваять крупные фигуры, в то же время ее рука была настолько деликатна, чтобы слегка наметить рельеф; когда художник, кажется, может доверить камню лишь тень неизгладимого силуэта. Она не была чужда сверхъестественному миру; перед ней, как перед любимой дочерью, природа, казалось, развязывала свой пояс и открывала все свои причуды, чары, чудеса, которыми ее снабжает красота.

Она не пренебрегала никакой, самой малейшей прелестью; она, любившая обнимать взглядом необозримые горизонты, не брезгала разглядывать расцветку крыльев мотылька, симметричную чудесную узорчатость папоротника, растянувшего свой балдахин над лесной земляникой, прислушиваться к журчанию ручейков среди болотной травы, где слышится посвистывание *влюбленной гадюки.* Она следила за пляской блуждающих огней по окраине лужаек и болот и угадывала фантастическое жилище, куда они манили запоздавших путников. Она прислушивалась к концертам кузнечика и его друзей на нивах; она знала по имени обитателей крылатой республики лесов, прекрасно различала их по оперенью, по их заливчатым руладам или печальным крикам. Ей ведома была вся нежность тела лилии, ослепительность лилейной белизны, – она понимала огорчения Женевьевы,[171] девочки, влюбленной в цветы, которой никак не удавалось подражать их нежному великолепию.

Ее навещали во время сна «неведомые друзья», пришедшие на

помощь, «когда ее, захваченную бедой на пустынном берегу, стремительная река несла в перегруженной лодке, на которой она пустилась к этим неведомым берегам в страну химер, где реальная жизнь кажется полузабытым сном для тех, кто с детства увлекается большими перламутровыми раковинами, на которые садятся, чтобы достигнуть островов, где все прекрасны и юны… мужчины и женщины в венках из цветов, с распущенными волосами… с чашами и арфами причудливой формы… с песнями и голосами не от мира сего… любят друг друга одинаково небесной любовью… Где душистые фонтаны падают в бассейны из серебра… где голубые розы растут в китайских вазах… где открываются чарующие виды… где ходят без обуви по ровному мху, как по бархатным коврам… где бегают, поют, рассыпаясь по благоухающим кустам…»[172]

Она прекрасно знала этих «неведомых друзей», увидев которых, «она не могла об этом вспомнить без сердцебиения в течение целого дня…» Она была одной из посвященных в этом мире гофмановских сказок, она, заметившая неуловимые улыбки на портретах умерших;[173] она, увидевшая на некоторых головах ореол из солнечных лучей, спускавшихся сверху через готическое окно, подобно руке божества, сияющей и неосязаемой, окруженной атомными вихрями; она, признавшая в этих блистательных явлениях, облеченных в золото, – пурпур и блеск заходящего солнца. В царстве фантазии не было мифа, тайной которого она бы не владела.

Поэтому ей любопытно было познакомиться с тем, кто мчался, как на крыльях, «в эти края, недоступные описанию, но которые должны ведь существовать на земле или на одной из тех планет, свет которых так приятно созерцать в роще, когда зайдет луна…»[174] Она хотела увидеть своими собственными глазами того, кто, узнав эти края, не захотел их больше покидать и вновь вернуться своим сердцем и воображением к этому миру, столь похожему на берега Финляндии, где можно избежать топи и грязной тины, лишь взобравшись на голый гранит одиноких утесов. "Устав от тяжелого сновидения, которое она назвала Лелией, устав мечтать о грандиозном невозможном, творимом из материального и земного, она стремилась к встрече с этим артистом, *влюбленным в невозможное* бесплотное, заоблачное, граничащее с надзвездными краями!

Однако, увы! если эти края свободны от миазмов нашей атмосферы, они вовсе не лишены наших безутешных печалей. Тот, кто переносится сюда, видит зажигающиеся солнца, но видит также, как другие гаснут. Благороднейшие светила самых блестящих созвездий исчезают одно за другим. Звезды падают,

как капли светящейся росы, в непостижимую зияющую бездну небытия, и воображение, созерцая эти эфирные степи, эти синие пустыни с блуждающими и обреченными на смерть оазисами, привыкает к меланхолии, которую не может прервать ни энтузиазм, ни восхищение. Душа поглощает эти картины, впитывает их, не приходя от этого в волнение, подобно дремлющим видам озера, отражающим на своей поверхности кайму берегов и всякое движение, не пробуждаясь от своего оцепенения. – «Эта меланхолия ослабляет самое живое, кипучее счастье утомительностью напряжения, испытываемого душой за пределами обычного своего пребывания… Она в первый раз дает почувствовать всю недостаточность человеческого слова тем, кто его так изучил и так прекрасно его использовал… Она уводит далеко от всяких активных, так сказать, воинствующих инстинктов и заставляет странствовать в пространствах, теряться в бесконечности, в рискованных скитаниях под облаками… где уже нельзя заметить, как земля прекрасна, так как видно только небо, где на действительность нельзя уже смотреть, испытывая поэтическое чувство автора „Веверлея“,[175] идеализируя самую поэзию, приходится населять бесконечность собственными созданиями на манер Манфреда».[176]

Предчувствовала ли заранее Ж. Санд эту несказанную меланхолию, эту неподатливую волю, эту требовательную исключительность, лежащую в основе созерцательных наклонностей, овладевающую воображением, находящую удовольствие в мечтах, несбыточных в среде, где пребывают такие существа?[177] Предвидела ли она форму, которую принимают их глубочайшие привязанности, то полное самозабвение, которое у них является синонимом любви? Надо хотя бы в некоторых отношениях быть скрытными на их манер, чтобы с самого начала понять тайну этих сосредоточенных характеров, вдруг замыкающихся в себе, подобно некоторым растениям, свертывающим свои листья от малейшего дуновения неприятного северного ветра и раскрывающим их только под живительными лучами солнца. О подобных натурах говорят, что они *богаты своей исключительностью,* в противоположность тем, которые *богаты своим избытком.* «Если они встречаются и сближаются, они не могут слиться друг с другом», добавляет автор, которого мы цитируем: «одна из них должна уничтожить другую и оставить только прах!» Ах! эти натуры похожи на натуру хрупкого музыканта, жизнь которого мы вспоминаем; они гибнут, уничтожая самих себя, не желая и не в силах жить иначе, как только жизнью, согласной с требованиями *их* идеала.



Ж. САНД (1837) Рисунок Л. Каламатты

Шопен, казалось, боялся этой женщины, стоящей выше прочих женщин, говорившей, как дельфийская жрица, многое, о чем другие не умели говорить. Он избегал и медлил с ней знакомиться. Ж. Санд не знала, по чарующему простодушию, бывшему одним из благороднейших и привлекательнейших ее свойств, не догадывалась об этой боязни сильфа. Она пришла к нему и своим видом тотчас рассеяла все предубеждения против женщин-писательниц, которые перед тем он упрямо питал.

Осенью 1838 года[178] Шопен перенес тяжелый приступ болезни, отнявшей у него почти половину жизненных сил. Тревожные симптомы заставили его отправиться на юг, чтобы избежать суровой зимы. Ж. Санд, всегда внимательная и участливая к болезням своих друзей, не хотела, чтобы он уезжал один, когда состояние его здоровья требовало усиленных забот. Она решила сопровождать его. Решено было отправиться на Балеарские острова, где морской воздух, целебный для легочных больных, и постоянно теплый климат. Положение Шопена, когда он выехал, вселяло такие опасения, что в гостиницах, где приходилось останавливаться всего на несколько дней, неоднократно требовали оплаты за кровати и матрацы,

служившие ему: их немедленно сжигали, опасаясь, что в его болезни настал период., когда она становится легко заразительной для других. Видя его слабость при отъезде, его друзья думали, что вряд ли он вернется. И все-таки! Хотя он перенес продолжительную и тяжелую болезнь на острове Майорке, где прожил шесть месяцев, с прекрасной осени до великолепной весны, его здоровье, казалось, достаточно восстановилось на несколько лет.

Один ли климат вновь призвал его к жизни? Не привязало ли его к жизни высшее ее очарование? Не потому ли, может быть, остался он в живых, что захотел жить? Ибо кто знает, где границы власти нашей воли над нашим телом? Кто знает, какой внутренний бальзам она может выделить, чтобы предохранить его от разрушения, какую силу может она вдохнуть в расслабленные органы! Кто знает, наконец, где кончается власть души над материей? Кто может сказать, насколько наше воображение управляет нашими ощущениями, удваивает их силы или ускоряет их угасание, длительным упорным воздействием, или вдруг объединяя забытые силы и концентрируя их в один исключительный момент? Когда весь пучок солнечных лучей соединяется в фокусе кристалла, этот хрупкий фокус не зажигает ли пламя небесного происхождения?

Все лучи счастья соединились в эту эпоху жизни Шопена. Удивительно ли, что они зажгли в нем жизнь, и она засверкала в этот момент самым ярким своим блеском? Уединенное место среди голубых волн Средиземного моря, сень лавров, апельсиновых деревьев, мирт – всё, казалось, отвечало одним ландшафтом пылкому обету юных душ, питающих еще самые светлые и наивные иллюзии, еще вздыхающих о *счастье на необитаемом острове.* Он здесь дышал тем воздухом, после которого натуры – изгнанники с родной земли испытывают жестокую тоску по родине, – тем воздухом, который можно найти везде и не встретить нигде, в зависимости от того, кто им с нами дышит: воздухом той воображаемой страны, которую, вопреки действительности и всяческим препятствием, можно легко открыть, если искать вдвоем. Воздух той родины идеала, куда хотелось бы увлечь с собой того, кого сердечно любишь, повторяя вместе с Миньоной: *«Dahin! Dahin!.. lass uns ziehen!»* [«Туда! Туда!., дай нам умчаться!»][179]

За время его болезни Ж. Санд не покидала изголовья того, кто любил ее такой любовью, которая, лишаясь радостей, неизменно оставалась сильной. Он остался ей верен даже тогда, когда его привязанность стала болезненной, «ибо, казалось, это хрупкое существо пожирал огонь восторга… Иные ищут счастья в

ласках; когда не находят их больше, любовь потихоньку исчезает; так бывает со всеми. Однако он – он любил ради любви. Никакое страдание не могло его отвратить от нее. Он мог войти в ее новую фазу – страдания, исчерпав фазу упоения; но фазы охлаждения для него не должно было наступить. Она была бы для него физической агонией, ибо его привязанность стала для него жизнью, и, будь она упоительна или горька, не в его власти было освободиться от нее ни на мгновенье».[180] Ив самом деле, никогда с тех пор Ж. Санд не переставала оставаться в глазах Шопена женщиной необыкновенной, отдалившей от него призрак смерти и сменившей его страдания пленительной негой. Чтобы его спасти, предупредить его безвременный конец, она мужественно отвоевала его от болезни. Она окружила его, инстинктивно угадывая нужное, своими заботами, которые являются лекарствами во много раз более спасительными, чем предписываемые наукой. Бодрствуя над ним, она не знала ни усталости, ни уныния, ни скуки. Ни силы ее, ни настроение не изменило ей при этом, как бывает у матерей крепкого здоровья, которые, кажется, магнетически сообщают часть своих сил своим слабым детям, тем более им милым, чем больше они нуждаются в неусыпных заботах. Болезнь, наконец, уступила. «Неотвязные мрачные мысли, втайне терзавшие душу больного и отравлявшие всякое спокойствие, постепенно рассеялись. Он предоставил спокойствию характера и ясной приветливости своей подруги отогнать печальные мысли, мрачные предчувствия и поддержать его душевное благосостояние».[181]

Счастье заступило место мрачных опасений с поступательной и победной постепенностью прекрасного дня, поднимающегося после темной, полной страхов, ночи. Пелена мрака, нависшая над головами, кажется такой тяжелой, что готовишься к последней, близкой катастрофе, не смея мечтать об освобождении, пока тревожный взгляд не найдет вдруг точку, где этот мрак дает просвет, как будто бы густая вата уступает невидимым пальцам, которые ее раздирают. В этот момент в душу проникает первый луч надежды. Дышится свободнее, как заблудившимся в темной пещере, заметившим наконец свет, пусть еще неясный. Этот первый проблеск зари, такой еще тусклой, что скорее ее можно принять за наступление ночи, угасание умирающих сумерек. Однако о заре дает знать ветерок, благодатный вестник, несущий весть спасения живительным и чистым дуновением. Благоухание растений проникает воздух как трепетание ободрившейся и укрепившейся надежды. Слышатся веселые рулады птички, запевшей раньше обычного, которые отдаются в сердце пробуждением утешения – залога будущего. Неуловимые, но

верные приметы, множась, убеждают, что в этой борьбе мрака со светом, смерти с жизнью, должен понести поражение траур ночи. Гнет уменьшается. Поднимая глаза к свинцовому своду, думаешь, что тяготение его уже не так фатально, что он утратил свою ужасающую неподвижность.

Мало-помалу на горизонте увеличиваются и удлиняются, узкими, как щели, полосами, сероватые просветы. Непрестанно они ширятся, их края краснеют, они прорываются, как поверхность пруда, затопляющего лужицами неправильной формы свои бесплодные берега. Создается резкое противодействие, облака громоздятся на песчаные отмели, – как плотина, преграждающая продвижение дня. Однако с неукротимой яростью половодья свет прорывает их, разрушает, пожирает, и, по мере того как поднимается светило, пурпурные потоки красят их в алый цвет. Этот спасительный свет сияет в это мгновение благодатью победительной и мирной, и перед этой чистой красотой мы готовы благодарно преклонить колени. Последний страх исчез, чувствуешь себя возрожденным!

Тогда становятся заметными предметы, как будто воскресая из небытия. Они кажутся покрытыми однообразной розовой вуалью, пока свет, усиливая интенсивность этого легкого газа, там и сям в тени не сгустится в алый цвет, а места открытые не засверкают чистой белизною. Вдруг часть небосвода затопляется светом. Свет ширится все больше, очаг его сверкает все сильнее. Накапливаются испарения, колышутся направо и налево, как половинки занавески. Всё оживает, всё трепещет, воодушевляется, движется, шумит, поет, звуки мешаются, скрещиваются, сталкиваются, сливаются. Угрюмая неподвижность уступает место движению; оно растет, ускоряется, распространяется. Волны озера вздымаются, как грудь, движимая любовью. Слезы росы, дрожащие, как слезы умиления, становятся все более заметны; сверкают, один за другим, алмазы на влажных травах, в ожидании солнца, которое расцветит их тихое блистание. На востоке гигантский веер света раскрывается все шире, все пространнее. Золотые полоски, серебристые блестки, фиолетовая бахрома, пунцовые каемки покрывают его огромными узорами. Золотистые султаны украшают его створки. В его центре яркий кармин принимает прозрачность рубина, оттенка раскаленного угля, пылающего, как факел, растет наконец, как букет пламенных цветов, вздымается все выше и выше, все больше и больше пламенея и раскаляясь.

И наконец – появляется бог Света! Его ослепительное чело украшено сияющей шевелюрой. Он медленно поднимается, но только что весь разоблачится, устремляется вперед,

освобождается от всего, что его окружает, и тотчас вступает во владение всем небом, оставляя далеко за собою землю.

Дни, проведенные Шопеном на острове Майорке, оставили в его сердце воспоминание о восторгах, об экстазе, которые судьба дарит своим избранникам лишь раз в жизни. «Он жил не на земле, а в эмпирее золотистых облаков и благоуханий; казалось, он погрузился всем своим изысканным и богатым воображением в монолог с самим богом, и если порою, минуя лучезарную призму самозабвения, какой-нибудь инцидент омрачал общую картину маленького волшебного фонаря этого мирка, он испытывал ужасное потрясение, как если бы на прекрасном концерте старая крикунья вмешалась своим пронзительным голосом и вульгарным мотивом в божественные мысли великих мастеров».[182]

Впоследствии он говорил об этом периоде всегда с глубоко прочувствованной признательностью, как об одном из таких благодеяний, каких бывает достаточно для счастья целой жизни. Ему, впрочем, не казалось возможным когда-либо найти блаженство, где, поочередно, любовь женщины и блистание гения означают время подобно тем часам из цветов, которые Линней[183] соорудил в своей оранжерее в Упсале, указывавших время своим последовательным пробуждением, причем они издавали каждый раз всё новый запах и являли другие краски, по мере того как раскрывались их венчики разных форм.

Чудесные местности, которые посетили вместе поэтесса и музыкант, поразили больше ее воображение. Красоты природы производили на Шопена не такое ясное, хотя не менее сильное впечатление. Они трогали его сердце и настраивали его созвучно своему величию, но разум не испытывал потребности их анализировать, расценивать, классифицировать, давать им наименование. Его душа звучала в унисон с великолепными картинами природы, хотя он не мог бы тотчас же дать себе отчет в источнике своего впечатления. Как истый музыкант, он довольствовался извлечением, так сказать, экстракта чувства из наблюдаемой картины, видимо, не уделяя внимания стороне пластической, внешней живописности, не согласующейся с природой его искусства, относящегося к более одухотворенной сфере. И все-таки (явление, часто встречающееся у подобных натур) чем больше он отдалялся от времени и сцен, когда эмоция заслоняла его ощущения, как клубы ладана обволакивают кадильницу, тем больше ясности и рельефности, казалось, приобретали в его глазах картины этих мест, их очертания и расположение. В последующие годы он великолепно помнил и чарующе рассказывал об этом путешествии и жизни на Майорке, о событиях, ее отметивших, о связанных с нею анекдотах. Однако

тогда, когда он был так преисполнен счастья, он описи ему не составлял!

Впрочем, зачем ему было взирать глазом наблюдателя на эти местности Испании, рамку его поэтического счастья? Разве не находил он их еще прекраснее, когда их описывало вдохновенное слово его спутницы? Он рассматривал эти дивные места сквозь призму ее страстного таланта, как сквозь красное стекло, когда все предметы, даже воздух, принимают пламенеющую окраску. Эта изумительная сиделка разве не была великой художницей? Редкое и чудесное сочетание! Когда природа наделяет женщину блистательным умом, глубоким чувством и самоотвержением – основанием ее неотразимой власти, вне которой она является только неразрешимой загадкой, – пламя воображения, в сочетании с ясной чистотой сердца, являет вновь, в другой сфере, чудесное зрелище греческого огня, носившегося, подобно пылающему пожару, над пучиной моря, не утопая, соединяя в блеске волн роскошные пурпурные краски с небесной прелестью лазури.

Но способен ли гений всегда на самое смиренное величие сердца, на безоговорочное отречение от прошлого и будущего, на мужественную и тайную жертвенность, на жертвы не временные и скоропреходящие, а постоянные и монотонные, которые дают право нежности называться *самоотвержением?* Сверхъестественная сила гения, лишенная сил божественных и сверхъестественных, разве не считает себя вправе иметь законные требования, а законная сила женщины не в том ли, что она отказывается от всяких личных и эгоистических требований? Царственный пурпур и огненные языки гения разве могут безопасно пылать на чистой лазури судьбы женщины, когда она считается лишь с земными радостями и не ждет никакой радости свыше, верит в себя – и не верит в ту любовь, которая *сильнее смерти?* Чтобы сочетать в одно целое почти сверхъестественным образом поразительную требовательность гения и обаятельную жертвенность безграничной и бесконечной привязанности, не надо ли подслушать в часы томительного ночного бдения, в дни слез и жертв некоторые из сверхчеловеческих тайн у ангельских хоров?

Среди своих самых драгоценных даров бог, по своему образу – не только создателя, творца всего благого, материи и субстанции, но и зиждителя, творца всего прекрасного, – наделил человека силой, исторгая из небытия, создавать формы и гармонии и через них выражать свою мысль, с помощью которой он выражает бесплотное чувство в телесных контурах, располагаемых им по своему воображению, чтобы воздействовать

на зрение – чувство, порождающее знание, мысль, – и на слух – чувство, благодаря которому мы чувствуем и любим! Это – истинное созидание, в лучшем смысле слова, ибо искусство выражает и передает эмоции через ощущение без посредства слова, необходимого, чтобы дать выражение явлениям и суждениям. Затем бог наделил художника (и в этом случае поэт становится художником, ибо форме языка, прозе или поэзии, обязан своей силой) другим даром, который в таком соотношении к первому, как жизнь вечная к жизни временной, воскресение – к смерти: даром преображения! Даром преобразовывать прошлое – ошибочное, ложное, разбитое – в будущее, исполненное бесконечной славы, которая может длиться, пока будет существовать человечество.

И человек и художник могут гордиться, обладая такими дивными силами! В этом тайна природной законной власти человека, хилого и жалкого существа, над безграничной и безмятежной природой, врожденного превосходства художника, слабого и немощного существа, чувствуемого им по справедливости над себе подобными! Но человек может пользоваться своей властью лишь в исканиях добра в пределах истины, художник может притязать на превосходство лишь заключая добро в очертания красоты!

Как большинство художников, Шопен не обладал обобщающим умом; он не питал склонности к философии эстетики, о которой даже мало был наслышан. Но, как все подлинные, великие художники, он стремительным взлетом ввысь сквозь лучезарные сферы прекрасного достигал добра, к которому мыслитель поднимается в поисках истины шаг за шагом по крутым тропам.

Шопен весь отдался во власть нового, никогда им не испытанного положения, созданного жизнью на Майорке, так же не зная и не предвидя грядущих огорчений, семена которых рассеяны всюду кругом нас, как в большей или меньшей мере со всеми нами случается в золотые годы детства, когда слепая материнская любовь, в неведении грядущего, окружала нас обожанием и досыта кормила нас блаженством, подготовляя непоправимое бедствие. Все мы, не отдавая себе отчета, испытывали на себе влияние окружавшего и только значительно позднее вновь обретали в своей памяти милый образ каждого мгновения, каждого предмета. Однако для художника крайне субъективного, как Шопен, наступает момент, когда его сердце чувствует настоятельную потребность вновь пережить счастье, унесенное волнами жизни, вновь испытать самые сильные радости, вновь увидеть их волшебную рамку, заставляя ее

выступить из мрака прошлого, поглотившего это красочное время, и перейти в лучезарную область бессмертного искусства тем таинственным путем взаимодействия магнетизма сердец и электричества вдохновений, путем, указываемым музой смертным, своим избранникам.

Примечательно, что Шопен не воскресил и не воссоздал эпоху высшего счастья своей жизни, отметившего его пребывание на Майорке. Он воздержался от этого, не раздумывая, без оправданий перед внутренним своим судом, без спросу самого себя, не испытав от этого ни сожаления ни отчаяния. Он не сделал этого инстинктивно. Его прямой и от природы честной душе, не развращенной недостойными парадоксами, претило славить то, что *могло бы существовать* и не существовало вовсе. Для этого сына героической Польши, где женщины и мужчины проливают до последней капли свою кровь, чтобы засвидетельствовать *реальность* своего *идеала,* всякий идеал несостоятельный, лишенный реальности, был недоноском. Но всякий недоносок, мертворожденный в мире живых, в мире поэзии даже не появляется на свет; в мире прекрасного не знают его имени! Шопен воспел свои впечатления, счастье, восторги, энтузиазм своей юности, непринужденно, как птица поет в лесах, как ручей журчит в лугах, как луна сияет в ночи, как волна сверкает на лоне моря, как луч блистает в эфире! Между тем он не смог поведать о своем странном счастье на этом волшебном острове; он хотел бы иметь возможность перенести этот остров на другую планету, а он, увы! – продолжал оставаться слишком близко от здешних берегов! Возвращаясь к нему мыслью, он видел разорванными, искаженными, рассеянными миражи, которые охватывали, опоясывали, украшали его горизонты; он не мог, не хотел их воспевать, их идеализировать.

Говоря иначе, Шопен не чувствовал потребности воскрешать это жгучее прошлое, которое заимствовало у тропических широт зной и блеск, весь пыл которого дышал острым запахом лавы вулкана, извержения которого наводили временами ужас на чистые и веселые склоны чистой любви, пылающая лава которого душила и погребала навеки воспоминания о часах наивных, невинных и скромных радостей. Таким образом, та, что была, казалось воплощенной поэзией, не внушила песнопений; та, что была, казалось, самой славой, не была прославлена; та, которая утверждала, что любовь, как стакан воды, дается тому, кто его просит, не увидела свою любовь благословенной, свой образ прославленным, память о себе вознесенной на алтари священной признательности! Рядом с нею столько женщин, умевших только *любить и молиться,* живут века в летописях человечества

преображенной жизнью, будь то Лаура де Новес или Элеонора д'Эсте, носят ли они чарующие имена Навзикаи или Сакунталы, Джульетты или Монимы, Тэклы или Гретхен.[184]

Но нет! За всю жизнь на этом острове, ставшем резиденцией богов, благодаря галлюцинациям влюбленного сердца, чрезмерно возбужденного восторгами, пораженного признательностью, Шопен один момент, один единственный момент перенес в чистую область искусства, неожиданно, мановением своей волшебной палочки, – момент тревоги и боли! Жорж Санд рассказывает об этом где-то среди повествований об этом путешествии, выдавая нетерпение, которое уже причиняло ей слишком цельное чувство, осмеливавшееся отожествлять себя с нею настолько, что впадало в безумие от мысли потерять ее, забывая, что она всегда оставляла за собою право собственности на свою личность, когда подвергала ее искушениям смерти или наслаждения. – Шопен еще не мог оставить свою комнату, в то время как Жорж Санд много гуляла в окрестностях, оставляя его одного запертым в жилище, чтобы избавить его от докучливых посещений. Однажды она отправилась на прогулку познакомиться с ненаселенной частью острова; разразилась ужасная гроза, одна из тех южных гроз, которые приводят в содрогание всю природу и, кажется, потрясают ее до основания. Шопен, при мысли о том, что его дорогая подруга находится в соседстве разбушевавшихся потоков, испытал от беспокойства сильнейшее нервнее потрясение. Кризис прошел с минованием грозы, тяготившей воздух. Он пришел в себя перед самым возвращением бесстрашной путницы. Не зная, что предпринять, он сел за фортепиано и симпровизировал изумительную *прелюдию fis-moll.*[185]



ШОПЕН (1838) Рисунок Ж. Санд

После возвращения любимой женщины он лишился чувств. Она была мало тронута, даже сильно раздражена этим доказательством привязанности, которая, казалось, покушалась на свободу ее действий, пыталась ограничить ее необузданное стремление к новым ощущениям, лишить ее впечатлений, полученных где бы то ни было и как бы то ни было, связать ее жизнь, заковать ее движения правами любви!

На следующий день Шопен играл *прелюдию fis-moll;* она не поняла тревоги, о которой он ей рассказывал. После он ей часто играл ее, но она не понимала, и если бы догадалась, умышленно отказалась бы понять, что целый мир любви мог вызвать подобные тревоги! В этом случае проявляется вся полнейшая несовместимость, диаметральная противоположность, тайная антипатия между двумя натурами, которые, казалось, лишь для того отдались внезапному и случайному увлечению, чтобы затем длительно отталкиваться друг от друга со всей силой невыразимой муки и тоски. Его сердце разрывалось от мысли потерять ту, что вернула его к жизни. Она же видела только занимательное развлечение в этом приключении, опасность которого не превышала интереса и новизны. Что же удивительного в том, что в произведениях Шопена отразился только этот эпизод из всей его жизни во Франции?[186] После он свою жизнь делил на два периода. Он долго продолжал еще

страдать в среде слишком реалистической, почти грубой, куда его завлекла слабая, слишком чувствительная его натура; а затем он уходил от настоящего в неощутимую область искусства, в воспоминания о ранней юности, о милой своей Польше, единственной, кого он обессмертил в своих песнопениях.

Человеческому существу, живущему жизнью себе подобных, не дано, однако, настолько отрешаться от своих текущих впечатлений, настолько отвлечься от жгучих каждодневных страданий, чтобы забыть в своих творениях всё, что он переживает, и петь лишь о том, что он пережил раньше. Вот почему мы охотно полагали бы, что в последние годы жизни Шопен был своего рода жертвой внутренних переживаний и угрызений, для него бессознательных, хотя он знал, что подобной болезнью был разрушен гений не одного великого поэта, не одного великого художника. Эти великие души, желая избавиться от муки земного своего ада, переносятся в мир, который они создают. Так поступил Мильтон,[187] так поступил Таосо, так поступил Камоэнс, так поступил Микеланджело и т. д.

Однако, если у них достаточно сильное воображение, чтобы перенестись туда, оно не может помешать им повлечь туда с собой и ту стрелу, которая в них вонзилась. Раскрывая здесь внизу, свои широкие крылья изгнанных архангелов, они высоко парят, но в полете своем страдают от раны, терзающей их плоть и отнимающей у них силы. Вот почему страдания безответной любви мы находим в раю Мильтона, любовную безнадежность на костре Софронии и Олинда,[188] суровое негодование – на мрачных чертах Ночи[189] во Флоренции!

Шопен не сравнивал своих страданий со страданиями этих великих людей; редкая исключительность, редкий блеск духовного источника побудил его считать их ни с чем не сравнимыми. Наедине с этой своей болью он не терял надежды превозмочь ее, помешать ей бросать свой мертвенно-бледный отблеск, свои взоры призрака без погребения на воздушные края, свежие, переливающиеся цветами радуги, как испарения весеннего утра, где он имел обыкновение встречаться со своей музой. Но, при всем своем желании искать в искусстве только чистый идеал восторгов первых лег, Шопен безотчетно вложил в свои творения отзвуки горестей, им несвойственных. Он мучил свою музу, заставляя говорить на языке сложных, утонченных, бесплодных мук, растворяющихся в лиризме, одновременно драматическом, элегическом и трагическом, чего, естественно, не могли предполагать его сюжеты и вложенное в них чувство.

Мы уже говорили: все странные формы, долгое время удивлявшие артистов в его последних произведениях, не

согласуются с общим характером его вдохновений. Они примешивают к шопоту любви, к сетованиям нежного беспокойства, к скорбно-героическим песням, к гимнам ликования, к песнопениям торжества, к стенаниям побежденных, достойных лучшей участи, что слышал польский артист в своем прошлом, – вздохи больного сердца, возмущения потерявшей дорогу души, подавленный гнев заблудившегося ума, ревность, слишком претящую, чтобы найти выражение, – что угнетало его в настоящем. И тем не менее, он так умел предуказывать им свои законы, их обуздывать, ими управлять, что, в противоположность многим корифеям современной романтической литературы, вопреки примеру, показанному в музыке одним великим мастером,[190] ему удалось ни разу не исказить священные образы и формы прекрасного, какие бы эмоции он ни брался передать.

Напротив. Безотчетно принимая некоторые впечатления за недостойные идеализации и решая никогда не обесценивать своей музы, не принижать ее до языка низких страстей жизни, приблизиться к которым он позволил своему сердцу, он умножил средства искусства до такой степени, что ни одного из завоеваний сделанных им с целью расширения его пределов, никогда не станет отрицать и отвергать ни один из его законных наследников. Ибо, при всей своей невыразимой муке, он прекрасное в искусстве никогда не приносил в жертву потребности пожаловаться; никогда он не позволил пению выродиться в крик, никогда не забывал своего сюжета ради описания своих язв; никогда не позволял себе переносить грубую действительность в искусство – исключительный удел идеала, – не очистив ее предварительно от грубости, чтобы возвысить ее до высоты идеальной правды. Он мог бы служить примером всем тем, кого природа наделила душой, столь же прекрасной, и гением, столь же благородным, если им выпало на долю, как ему, встретить счастье, которое учит проклинать жизнь, испытать восторг, который учит презирать восторги, найти любовь, – способную научить ненавидеть любовь!..

Как бы ни было ограниченно количество дней, оставленных Шопену слабостью его физической природы, можно было бы не сокращать его больше прискорбными страданиями, завершившими их. Обладая нежной и в то же время пламенной душой, патрициански тонкой и, более того, женственной и целомудренной, он испытывал приступы непреодолимого отвращения, побеждаемые, правда, страстью, которые, однако, возвращаясь, отмщали за себя, терзая живые фибры его души раскаленными железными шипами. Он находил удовлетворение только в жизни среди светлых призраков юности, которые он так

вдохновенно умел вызывать, среди душу раздирающих горестей родины, которым он давал достойный приют в своей груди. Он был лишней жертвой, благородной, славной жертвой того внезапного влечения двух противоположных по своим устремлениям натур, которые, неожиданно встречаясь, вдруг испытывают очарование, которое они принимают за длительное чувство, порождающее иллюзии и несбыточные надежды.

На исходе подобного сновидения вдвоем, завершившегося ужасным кошмаром, остается всегда разбитой и обескровленной натура, глубже захваченная, более исключительная в надеждах своих и привязанности, не сумевшая вырвать их из почвы, на которой благоухают фиалки и ландыши, лилии и розы и омрачают которую лишь скабиозы, цветы вдовства, и иммортели, цветы славы, – и пересадить на почву, где произрастает гордый, но ядовитый молочай, ярко цветущее, но смертоносное манцениловое дерево! – Ужасная сила, присущая прекраснейшим дарам, какими владеет человек! Они могут причинить пожар и опустошение, как кони солнечной колесницы, когда рассеянная рука Фаэтона,[191] вместо того чтобы направлять их благодетельный бег, дает им блуждать по воле случая и нарушать небесные порядки.

Последние годы, последние дни

Начиная с 1840 года здоровье Шопена, с колебаниями то в ту, то в другую сторону, неуклонно слабело. Несмотря на жестокие переживания, последовавшие за счастливым временем путешествия в Испанию, лучше всего он себя чувствовал в течение тех летних недель, которые проводил ежегодно в Ноане, имении Ж. Санд.

Ему было не по душе общение писательницы с представителями литературных и театральных кругов, актерами и актрисами и с другими лицами, выдающимися по своим заслугам или просто ей приятными, и, естественно, связанные с этим столкновения, пристрастия и трения. Он долго пытался избегать их, закрывать на это глаза, ничего не замечать. Однако подобные случаи, подобные расхождения стали принимать такой оборот, слишком задевая его утонченные чувства и слишком возмущая моральные и социальные привычки человека *comme il faut* [порядочного], что пребывание его в Ноане делалось невозможным, хотя сначала казалось, что там он поправлялся лучше, чем в других местах. Он с удовольствием работал там, поскольку мог изолировать себя от окружающих, и всякий год привозил оттуда много сочинений. Однако каждая зима приносила с собой постепенное усиление его болезни. Двигаться ему стало сначала трудно, а затем и вовсе мучительно. С 1846 по 1847 год он почти не ходил, не мог подняться по лестнице, не испытав мучительного удушья; с этого времени его жизнь поддерживалась исключительно предосторожностями и заботами.

К весне 1847 года его состояние, со дня на день ухудшаясь, завершилось болезнью, – по мнению окружающих, почти неизлечимою. В последний раз он был спасен, но это время было отмечено столь тягостной для его сердца мукой, что он тотчас признал ее смертельной. И действительно, он не надолго пережил разрыв своей дружбы с Ж. Санд, который произошел в это время. Мадам Сталь,[192] это великодушное и страстное сердце и широкий, благородный ум (единственным недостатком которого был тяжелый педантический слог, лишенный грации непринужденности), сказала однажды, когда живость эмоций превозмогла в ней женевскую торжественную напыщенность: «В любви бывают только начала!..» Восклицание горького опыта о непостоянстве человеческого сердца, о неосуществимости всего того, о чем грезит воображение, предоставленное самому себе, не удерживаемое в своей орбите отчетливой идеей добра и зла, дозволенного и недозволенного. Несомненно, бывают чувства,

которые носятся над краем бездны, именуемой *злом,* достаточно владея собой, чтобы не упасть в нее, пусть даже белое девственное платье разорвется о тернии на ее краю и запылится на проезжей дороге! Зияющий кратер зла имеет столько ярусов, что можно рассчитывать спускаться, обрывая цветы по его расщелинам, и не оступиться по дороге, ведущей к солнцу. Но эти дерзновенные вылазки дают, как говорит мадам Сталь, *только начала!*

Почему? – спросят юные сердца, для которых головокружение таит в себе нервирующую прелесть опьянения. – Почему? – Потому что, как только душа оставит безопасную колею жизни долга, самоотвержения и жертвенной любви и будет трепетно вдыхать благовония, веющие над пропастью, в самозабвении несмело поддаваясь ослеплению, – чувства, рожденные в этих краях, лишились бы сил для дальнейшего здесь существования. Они могли бы дальше жить только отрываясь от земли сопротивляясь земному притяжению, покидая землю и витая в вышине!.. Итак, действительно, бессмертное в этих высоких чувствах навеки остается в этих *началах,* однако в преображенном виде! Это – больше, чем любовь; это уже не любовь больше в обычном смысле!

Такою редко бывает судьба любви, рожденной на краю пропасти, где, спускаясь со ступеньки на ступеньку, можно дойти до мертвенной грязи. Стоит только внезапным влечениям, рожденным в смежной области – *the borderlands,* как говорят англичане, получить больше жгучести огня, чем сияния света, стоит им получить больше самонадеянной силы, чем мягкой нежности, выказать больше плотских вожделений, чем сильных устремлений, больше алчных желаний, чем искреннего обожания, больше похоти и идолопоклонства, чем доброты и великодушия… – как равновесие теряется, и… тот, кто думал, что никогда не оставит высших ступеней, в один прекрасный день видит себя забрызганным грязью со дна этой пропасти! Понемногу его перестает освещать лучезарная любовь, остающаяся чистой, пока ее скрывают, пока она сама себя не знает; поэт хорошо это знает, он говорит: *люблю!* тогда лишь, когда, исчерпав все прочие слова и выражения, он испытывает скорее вожделение, чем нежную любовь. Дни, следующие за этими первыми тенями, неизвестно как появившимися на каком-то углублении ужасной пропасти, проникнуты ферментом, будто бы приятным; однако, чуть его отведают, он превращается в безобразную тошнотворную грязь, навсегда оскверняющую сердце, если ее тотчас не отшвырнуть с проклятием. Такая любовь тоже имела *лишь начало!*

Но так как подобная любовь возвышенного происхождения, рожденная в краях, благоухающих цветами, возникает только в двух сразу сердцах, одно из них обычно больше рискует на этой благоуханной и скользкой почве и меньше времени задерживается в зоне света, начинает оступаться, клониться книзу, падает, тщетно пытается подняться, катится все ниже и ниже, оставляет высокий идеал ради лихорадочной реальности, переходит от одной горячки к другой, которая влечет к безумию или психозу, к состоянию отвращения и пресыщения, безразличия, забвения другого и становится его вечной мукой, если не вечным ужасом. Впрочем, у любви было *лишь начало!*.. Но если любовь у одного остается постоянно возвышенной, постоянно безупречной по отношению к тому, кто не пятится назад перед низким, вульгарным, – она становится воспоминанием или сожалением, которое, Не будучи угрызением совести, хотя и похоже на него превращается в тоску гложущую. Ее беспощадное жало впивается в сердце, заставляет его истекать кровью, пока последнее дыхание не угаснет в последней судороге боли.

Между польским артистом и французской писательницей давно уже были исчерпаны начала, о которых говорила мадам Сталь. Они не замерли: у одного – лишь в силу обаяния некогда блистательного идеала, у другой – из-за ложного стыда, софистически мнившего сохранить постоянство без верности. Настал момент, когда эта неестественность создавшегося положения, которого, по мнению чуткого артиста, нельзя было изменить, перешла, как ему казалось, границы незазорного для его чести. Никто не знал, что было причиной или поводом внезапного разрыва; известно только, что после бурного протеста против замужества дочери Ж. Санд Шопен вдруг покинул Ноан и больше туда не возвращался.[193]

Несмотря на это, он и тогда и потом говорил о Ж. Санд без горечи и укоризны. Он вспоминал, но никогда ничего не рассказывал. Он беспрестанно вспоминал ее действия, привычки, высказывания, ее излюбленные выражения. Не раз его глаза наполнялись слезами, когда он говорил об этой женщине, с мыслью о которой не мог расстаться и которую решил покинуть. Допуская, что он сравнивал начальные чарующие впечатления, положившие начало его страсти, с античным кортежем прекрасных жриц канефор[194] с цветами в руках для украшения жертвы, можно было подумать, что в последние минуты жертвы перед смертью он с некоторой гордостью забывал конвульсии агонии, а замечал только цветы, украшавшие ее незадолго до того. Он, так сказать, хотел вновь уловить их пьянящий запах,

созерцая их лепестки, уже увядшие, но хранящие еще следы ее горячего дыхания; они не утоляли жажды воспаленных уст своим прикосновением, но лишь обостряли желания.

Несмотря на все ухищрения друзей направить его мысли в сторону от этих тягостных воспоминаний, он любил к ним возвращаться, как будто хотел задохнуться от этого смертельного бальзама и дать разрушить свою жизнь тем же чувствам, что некогда ее воодушевляли! С какой-то сладкой мукой он предавался отравленным горечью воспоминаниям э былых днях, померкших ныне. Его последней отрадой при виде последнего крушения своих последних надежд было предчувствие кончины. Тщетно пытались отвлечь его от этих мыслей; он постоянно вновь заговаривал об этом; а если и не говорил, то разве переставал об этом думать? Казалось, он жадно вдыхал в себя эту оправу, чтобы ему уже не долго оставалось ею дышать.

Сожалеть ли об этом или изумляться? И сожалеть и изумляться вместе. Прежде сожалеть. Ибо античные сирены, как и Мелюзины средневековья, всегда прельщали несчастных, проезжавших мимо рифов и сбившихся с пути пленительными голосами, красотой, чарующей изумленный взор лилейной белизной, волосами, причесанными гребнем из лучей зимнего прохладного и ласкового солнца… Те, кто никогда не знал обольстительной сирены и злой феи, не понимают, как надо сожалеть о смертном в их предательском объятии, когда он, склонившийся к нечеловеческому сердцу, лелеемый на коленях ног, утративших свою былую форму, вдруг, к своему ужасу, видит, что его человеческая природа и духовный облик преображаются в унизительное животное состояние!

А изумляться надо потому, что между тысячами людей, испустивших свое последнее дыхание в постыдном наслаждении, с неистовым проклятьем или робким заклинанием на устах, очень немногие сумели сохранить самоуважение, когда высоко ценишь память о том, что так любил напрасно, но достойною любовью, и уважение к своей чести, когда рвешь связь, которая становится зазорной! Это требует огромного мужества, каким не обладали многие мужественные герои. Шопен обнаружил его и выказал себя подлинным рыцарем, достойным общества, выпестовавшего его, достойным тех женщин, лучисто-лежный взор которых так часто пронзал его насквозь. На обиды он не отвечал тем же, он не позволил себе входить ни в какие пререкания. Удаляя от досадной действительности идеал, который он носил в себе, он был столь же непреклонен в своем решении, как нежен к памяти о том, что любил!

Шопен чувствовал и часто повторял, что разрыв этой

длительной, этой сильной привязанности прервет и его жизнь. Не лучше ли было бы ему обнаружить больше опытности и рассудительности, лучше вооружиться против обманчивых соблазнов, следовать истинным склонностям своего характера, благородным привычкам своей души, твердо, с мужественной силой отказываясь от этих мимолетных радостей, кратковременных иллюзий, сопряженных с гложущими муками, получившими такой прекрасный образ в древности (они ей тоже были ведомы!) в виде пресловутого платья Деяниры, въедавшегося в тело несчастного героя и так плачевно его губившего?[195] Если женщина могла лишить жизни славного Геркулеса посредством тонкой ткани подарка на память, то как подобной сетью воспоминаний женщина не привела бы к смерти такое хрупкое существо, каким был наш поэт-музыкант?

За время болезни Шопена в 1847 году в течение нескольких дней уже теряли надежду На его выздоровление. Гутман,[196] один из лучших его учеников и интимнейших друзей за последние годы, выказал тут всю свою привязанность, окружив его своими исключительными заботами и услугами. Когда приходила кн. Марцелина Чарторыская, ежедневно навещавшая Шопена и не раз боявшаяся не застать его в живых на следующий день, больной робко спрашивал ее, со свойственной ему деликатностью: «Не слишком ли утомился Гутман?…» Его присутствие было для него приятнее, чем всех прочих, он боялся потерять его, и предпочел бы обходиться без него, чем решился бы злоупотреблять его силами. Выздоровление подвигалось медленно и трудно; он был почти при смерти. Он изменился в это время до неузнаваемости. Следующее лето принесло ему то ненадежное улучшение, какое обычно испытывают больные в лучшую пору года. Чтобы не ездить в Ноан или, отправившись в другое место, не получить явственной уверенности, что Ноан закрыт для него по собственной его воле, непреклонной по его внутреннему убеждению, – он не хотел оставлять Париж. Он лишил себя, таким образом, чистого воздуха на лоне природы и его живительного благотворного влияния.

Зима 1847/48 года прошла в тягостной и беспрерывной смене улучшений и ухудшений здоровья. Тем не менее он решил исполнить весной свое давнишнее намерение отправиться в Лондон, в надежде отделаться в его северном и туманном климате от неотступного преследования полуденных и солнечных воспоминаний. Когда вспыхнула февральская революция, он был еще болен и лежал в постели; он, казалось, силился интересоваться событиями дня и говорил о них больше, чем обычно. Однако единственно искусство сохраняло над ним свою

неограниченную власть. В моменты, псе более короткие, когда ему можно было заниматься музыкой, она захватывала его так же, как в дни, когда он был исполнен жизни и надежд. Гутман был попрежнему самым интимным и частым его посетителем; его заботы он предпочитал всяким другим до самой кончины.

В апреле, почувствовав себя лучше, он решил осуществить свое путешествие и посетить страну, куда он задумал отправиться тогда еще, когда молодость и жизнь открывали перед ним радужные перспективы. Перед отъездом из Парижа он дал концерт в залах Плейеля, одного из самых близких, постоянных и сердечных его друзей, ныне отдающего достойным образом долг его памяти и своей дружбы, ревностно и деятельно заботясь о сооружении ему надгробного памятника. На этом концерте избранная и верная ему публика слушала его в последний раз. После него он спешно выехал в Англию,[197] не дожидаясь даже откликов на свое последнее выступление. Он не хотел, казалось, ни расстраиваться при мысли о последнем прости, ни вновь привязывать себя бесплодными сожалениями к тому, что оставлял. В Лондоне его произведения уже нашли себе понимающую публику; их всюду знали и восхищались ими.[198]

Он оставил Францию в настроении духа, которое англичане называют *lov spirits* [смиренные умы]. Минутный, внушений себе интерес к политическим событиям полностью исчез. Он стал еще молчаливее, чем обычно, и только по рассеянности ронял несколько слов. – восклицаний сожаления. При расставании его чувства к небольшому кругу лиц, с которыми он продолжал встречаться, принимали скорбный оттенок чувств, предваряющие предсмертное прощание. Он становился все более безразличен ко всему остальному.

В Лондоне Шопен встретил радушие, которое его наэлектризовало и поколебало его печаль; можно было даже думать, что все его уныние рассеется. Он сам, должно быть, верил, или делал вид, что верит, в возможность преодолеть его, если предать забвению, пренебречь всеми предписаниями врачей, напоминавшими ему о его болезни. Он два раза выступал публично и несколько раз играл на частных вечерах. У герцогини Сутерлендской он был представлен королеве, после этого все лучшие салоны еще усиленнее стали стремиться заполучить его. Он много бывал в свете, поздно возвращался, уставал, не обращал вовсе внимания да состояние здоровья. Хотел ли он таким образом незаметно покончить с жизнью? Умереть так, чтобы никто не испытал ни угрызений совести, ни облегчения?

Он наконец поехал в Эдинбург, климат которого был для него особенно вреден. После возвращения из Шотландии он

почувствовал большую слабость: врачи советовали ему как можно скорее оставить Англию, но он долго откладывал свой отъезд. Кто мог бы разгадать чувства, побуждавшие его к такой медлительности?… Он выступил еще в концерте в пользу поляков. Последний знак любви, посланный на родину, последний взгляд, последний вздох, последнее сочувствие! Его чествовали, ему рукоплескали, он был среди своих. Он всем сказал прости, и никому еще не верилось, что этому прощанию суждено быть прощанием навеки.

Какая мысль владела его умом, когда он пересекал море на обратном пути в Париж?… В Париж, совсем другой, чем найденный им, без поисков, в 1831 году?… Доктор Молен, чьи советы и разумная помощь спасли ему жизнь уже зимой 1847 года, кому единственно он верил, кому, по его мнению, он был обязан продлением своей жизни на несколько лет, умер. Эта утрата была для него более чем. тягостна: Она принесла с собой тот окончательный упадок духа, столь опасный в моменты, когда настроение оказывает такое могучее воздействие на течение болезни. Шопен тотчас заявил, что никто не может возместить попечения Молена. Он постоянно менял врачей, был недоволен ими, не верил в их знания. Им овладело какое-то неизлечимое изнеможение; можно было бы сказать, что он дошел уже до конца, исчерпал последние источники жизни, что никакая привязанность, более сильная, чем жизнь, никакая любовь, сильная, как смерть; не противоборствует уже этой горькой апатии.

Начиная с зимы 1848 года Шопен уже не мог планомерно работать. Он подправлял время от времени прежние наброски, но ему не удавалось сосредоточить свои мысли. Благоговейная забота о своей славе подсказала ему желание видеть их сожженными, чтобы помешать их резать, калечить, переиначить в посмертные произведения, мало его достойные. Он не оставил после себя законченных рукописей, кроме последнего *ноктюрна* и очень короткого, как обрывок воспоминания, *вальса.*[199]

Последнее время его занимал план написания школы для фортепиано,[200] в которой он собирался подвести итоги своим мыслям о теории и технике своего искусства, своим длительным трудам, своим счастливым нововведениям, своему глубокому опыту. Задача была серьезная и требовала двойного напряжения сил, даже для такого усердного труженика, как Шопен. Ища себе прибежища в этих сухих материях, он, может быть, хотел бежать от всего, вплоть до эмоций искусства, которому, ясность, уединение, тайные, мучительные драмы, радость или омрачение сердца дают такой многообразный вид! Он искал в нем только

занятия неизменного и всепоглощающего, требуя от него только того, чего тщетно домогался Манфред от магических сил: *забвения!*.. Забвения, которого не дают ни развлечения, ни дурман, которые, напротив, с коварством, полным яда, возмещают интенсивностью время, отнятое от страданий. Он хотел искать забвения в том каждодневном труде, который «заклинает душевные бури» – «der Seele Sturm beschwфrt» – усыпляет память, если не может ее уничтожить. Шиллер, также жертва безутешной меланхолии, в ожидании безвременной кончины тоже искал успокоения от унылых сожалений в труде, на который он указывает, как на последнее прибежище от жизненной горечи, в конце своей мужественной элегии «Идеалы»:

«Beschäftigung, d'e nie ermattet,
Die langsam schafft, doch nie zerstört,
Die zu dem Bau der Ewigkeiten
Zwar Sandkorn nur für Sandkorn reicht,
Doch von der grossen Schuld der Zeiten
Minuten. Tage, Jahre streicht».

«Ты, труд, души покой хранишь
Ты никогда не изнуряешь,
Не разрушая, ты творишь;
Кладешь ты в вечный строй природы
Песчинку за песчинкой вновь.
Несешь минуты, дни и годы
В платеж за тяжкий долг веков»][201]

Однако у Шопена для задуманного недоставало сил; это занятие было слишком утомительно. Мысленно в общих чертах он составил себе проект, он в разговорах не раз s нему возвращался, но выполнить его не смог. Он набросал лишь несколько страниц своей школы; они были уничтожены вместе со всем другим.

Наконец, болезнь усилилась так явно, что опасения друзей стали принимать характер безнадежности. Шопен не оставлял постели и почти не разговаривал. Его сестра, поспешившая приехать из Варшавы, получив об этом весть, не отходила от изголовья его постели. Он замечал, как растет грусть окружающих, их тревога, сознавал, что это значит, и ничем не обнаруживал своих переживаний. Он говорил о своем конце со спокойствием и мужественной покорностью судьбе, желая скрыть от всех, а может быть, и от себя самого, что сам мог вызвать его или ускорить. Со своими друзьями он никогда не переставал

строить планы будущего. Он всегда любил менять место жительства; он и сейчас решил переменить квартиру, так как занимаемая им казалась ему неудобной; он переставил мебель по-новому и очень внимательно отнесся к этому мероприятию. Хотя он чувствовал себя очень плохо и не питал никаких иллюзий относительно своего положения, он упорно отказывался отменить свое распоряжение относительно переезда в новое помещение. Вскоре приступили уже к перевозке некоторых предметов, и случилось так, что в самый день его кончины перевозили часть мебели в комнаты, куда ему уже не суждено было войти!

Боялся ли он, что смерть не исполнит своих обещаний и, уже коснувшись его своим перстом, оставит его на земле? Что жизнь поступит с ним еще жесточе, если он вновь вернется к ней, уже порвав все связующие нити? Испытывал ли он двойственное состояние, ощущаемое некоторыми высшими натурами накануне событий, решающих их судьбу, – то явное противоречие между сердцем, чующим тайну грядущего, и разумом, не смеющим ее прозревать? То полное несходство между одновременными прозрениями, вследствие которого действия самых положительных умов иногда кажутся противоречащими их словам, хотя вытекают из одинакового убеждения? Мы полагали бы скорее, что, испытав непреоборимое желание оставить эту жизнь и сделав в Англии всё, что могло бы сократить его последние дни, он хотел устранить всё, что могло бы дать повод подозревать об этой слабости и что в другом он, с его мировоззрением, осудил бы как романтическое, театральное, смешное. Он покраснел бы, поступая, как герои мелодрам; он их ненавидел, как Бокажа[202] на сцене , как героев модного романа, которых он глубоко презирал. Если, несмотря на эту ненависть, это презрение, он не мог устоять перед огромным соблазном смерти[203] – последнего успокоения тех, кого отравило своим горьким, головокружительным зелием отчаяние, – он рассчитывал, должно быть, что никто не догадается об этой слабости, общей всем, кто ранен был женщиной такою раной, от которой излечиться можно только смертью!

Узнав о его тяжелом состоянии,[204] аббат Александр Еловицкий, один из самых видных представителей польской эмиграции, ввиду отсутствия польского священника, бывшего некогда духовником Шопена, посетил его, хотя их отношения в последние годы были натянутыми. Он трижды не был принят окружающими Шопена лицами, но слишком хорошо знал Шопена и не потерял терпения и уверенности, что увидит его, как только больной узнает о его приходе. И правда, когда он нашел средство дать знать больному о своем присутствии, он был немедленно

принят. Сначала в его приеме бедным другом, умирающим, разбитым, исходящим кровью, задыхающимся, изнемогающим от страданий, чувствовался некоторый холодок, или, вернее, некоторое замешательство, объяснимое той робостью, тем внутренним трепетом, который мы испытываем всегда, когда, веря в бога и прервав с ним сношения, очутимся лицом к лицу с его служителем, один вид которого напоминает нам об отеческой его благости и неблагодарности нашего забвения.

Аббат Еловицкий пришел вновь на следующий день, затем являлся ежедневно в один и тот же час, как бы не замечая, не понимая, не допуская ни малейших изменений в их отношениях. Он говорил с Шопеном всегда по-польски, как если бы они виделись только накануне, как если бы в промежуток времени ничего не произошло, как если бы они жили не в Париже, а в Варшаве. Он рассказывал Шопену о подробностях жизни группы церковников-эмигрантов, о новых гонениях на религию в Польше, о закрытии церквей, о тысячах священников, сосланных в Сибирь за то, что не хотели отречься от своего бога, о многих мучениках, умерших под кнутом или расстрелянных за то, что отказались отречься от своей веры!.. Легко догадаться, как долго могли продолжаться подобные рассказы! Они изобиловали волнующими подробностями, одни других разительнее, трагичнее, ужаснее.

Частые визиты Еловицкого становились с каждым днем всё интереснее для больного. Они, вполне естественно, без усилий и потрясений, переносили его в родную атмосферу; они связывали настоящее с прошлым, как бы приводили его на родину, в милую сердцу Польшу, которую он видел, как никогда, окровавленной, залитой слезами, бичуемой, растерзанной, унижаемой и оскорбляемой, – но всегда царицей в своей шутовской порфире и терновом венце. Однажды Шопен запросто сказал своему другу, что давно уже не исповедывался и хотел бы это сделать; это тотчас было исполнено, так как исповедник я духовник давно уже, не заговаривая об этом, приготовились к этому величественному и прекрасному моменту.

Лишь только священник и друг произнес последние слова разрешительной молитвы, Шопен испустил глубокий вздох облегчения, с улыбкой обнял его обеими руками «по-польски», воскликнул: «Спасибо, спасибо, дорогой мой! Благодаря тебе я не умру, *как свинья (jak swinia)!»* Мы слышали эти подробности из уст самого аббата Еловицкого, впоследствии напечатавшего их в одном из своих «Lettres spirituelles» [«Духовных писем»]. Он рассказал нам о глубоком впечатлении, произведенном на него этим выражением, столь простонародно-энергичном в устах человека, известного изысканностью и изяществом речи. Это

слово, столь странное в его устах, казалось, выбрасывало из его сердца все скопившееся в нем отвращение.

С недели на неделю и вскоре со дня на день роковые тени всё сгущались. Болезнь подходила к последнему концу: боли усиливались, припадки учащались, и каждый из них все приближал последний. Когда они давали ему передышку, он вновь обретал, вплоть до кончины, присутствие духа, не терял живой воли, ясности ума, отчетливого понимания своих намерений. Желания, высказываемые им в эти моменты передышки, свидетельствовали о торжественном спокойствии перед лицом приближающегося конца. Он выразил желание быть погребенным рядом с Беллини, с которым он был связан тесной дружбой во время пребывания последнего в Париже. Могила Беллини[205] находится на кладбище Пер-Ляшез, рядом с могилой Керубини; желание познакомиться с этим большим мастером, в уважении к которому он был воспитан, было одним из мотивов, почему Шопен, направляясь в 1831 году из Вены в Лондон, решил проехать в Париж, не предвидя, что здесь судьба водворит его навсегда. Он лежит теперь между Беллини и Керубини,[206] столь различными гениями, к которым Шопен, однако, в равной мере приближался, отдавая должное знаниям одного и чувствуя симпатию к непосредственности, увлекательной живости, *brio* другого. Он жаждал соединить, в широкой и возвышенной манере, воздушную зыбкость непосредственного чувства с достижениями совершенных мастеров: мелодическое чувство автора «Нормы» и гармоническую силу ученого старца, написавшего «Медею».

Оставаясь до конца мало общительным, он не приглашал никого к себе для последнего свидания, однако выказывал растроганность и благодарность по адресу друзей, навещавших его. В первых числах октября не оставалось больше ни сомнений, ни надежд. Близилась роковая минута; не было уверенности ни в следующем дне, ни в часе. Сестра Шопена и Гутман не отлучались от него ни на минуту. Графиня Дельфина Потоцкая, [207] бывшая в отъезде, узнав о грозящей опасности, вернулась в Париж. Все приближавшиеся к умирающему не могли оторваться от созерцания этой души, столь прекрасной, столь великой в этот последний час.



Шопен на смертном одре (1849)

Рисунок Т. Квятковского

Какие бы неистовые или суетные страсти ни двигали сердцами, какую бы силу или равнодушие они ни обнаруживали перед лицом неожиданных событий, казалось бы, самых захватывающих, – зрелище медленной и прекрасной смерти являет величие, волнующее, изумляющее, умиляющее и возвышающее душу, по крайней мере приготовленную к духовному созерцанию. Медленный и постепенный отход одного из нас к неведомым берегам, сокровенная значительность его таинственных предчувствий, получаемых им невыразимых откровений, воспоминаний об идеях и событиях, на узком пороге, отделяющем прошлое от будущего, время от вечности, – нас волнует глубже всего другого на свете. Катастрофы, пропасти, разверзающиеся у наших ног, пожары, опоясывающие целые города своими пламенными шарфами, ужасная судьба утлого суденышка – игрушки волн во время бури, кровь, смешанная с дымом битв, ужасный мор, превращающий жилища в кладбище, – все это отдаляет нас менее заметно от земной юдоли, от всего, *qui passent, qui lassent, qui cassent* [что проходит, утомляет, разбивает], чем длительное зрелище души совестливой, безмолвно созерцающей многообразные аспекты времени и немые врата вечности. Мужество, покорность судьбе, подъем, угасание сил, примиряющие нас с неизбежностью развязки, столь противной нашим инстинктам, производят на присутствующих более

глубокое впечатление, нежели самые ужасные внезапные кончины, лишенные отпечатка этой щемящей тоски и этой сосредоточенности мыслей.

В гостиной, смежной со спальнею Шопена, постоянно находилось несколько лиц, поочередно навещавших его; они ловили каждый жест и взгляд его, так как он почти лишился речи. Самой ревностной из них была княгиня Марцелина Чарторыская, проводившая ежедневно по нескольку часов у постели умирающего, как представительница всей семьи и, еще больше, как любимейшая ученица поэта, посвященная во все тайны его искусства. В его последние минуты она рассталась с ним не раньше, чем после долгой молитвы за того, кто только что оставил этот мир иллюзий и горестей для мира света и блаженства!

В воскресенье 15 октября припадки, еще тяжелее предшествовавших, длились несколько часов сряду. Он переносил их терпеливо, *г* большим присутствием духа. Графиня Дельфина Потоцкая, присутствовавшая в эту минуту, была глубоко растрогана и плакала. Он заметил ее стоящей в ногах постели, высокую, стройную, в белом, похожую на прекраснейшего ангела, созданного воображением благочестивейшего художника; ее можно было принять за небесное видение. Когда ему стало немного легче, он попросил ее спеть. Сначала подумали, что он бредит, но он настойчиво повторил свою просьбу. Как посмели бы ему противоречить? Из гостиной пододвинули фортепиано к дверям его комнаты, и графиня, сдерживая рыдания, запела. Слезы катились по ее щекам, и никогда еще ее прекрасный талант, ее изумительный голос не достигал такой патетической выразительности.

Шопен, казалось, меньше страдал, пока ее слушал. Она спела известный гимн богородице, который, говорят, спас жизнь Страделлы.[208] «Как хорошо! Боже мой, как хорошо! – сказал Шопен. – Еще… Еще!» Изнемогая от волнения, графиня нашла в себе еще силы исполнить это последнее желание друга и сородича; она подошла к фортепиано и спела еще псалом Марчелло.[209] Шопену стало хуже; всех охватил страх. Непроизвольным движением все бросились на колени. Никто не решался говорить, слышен был лишь голос графини; он возносился, как небесная мелодия, над вздохами и рыданиями, сопровождавшими его, как приглушенный и скорбный аккомпанемент. Наступала ночь; полумрак кидал таинственные тени на эту печальную сцену. Сестра Шопена, распростертая у его постели, плакала и молилась, она почти все время оставалась в этой позе до самой смерти столь нежно любимого ею брата!..

Ночью состояние больного ухудшилось. Ему стало лучше утром в понедельник. Как если бы заранее ему. стал известен час урочный и блаженный, он выразил желание собороваться. Ввиду отсутствия священника, с которым он был близко связан с момента общей эмиграции, был приглашен, естественно, аббат Еловицкий. В присутствии всех своих друзей Шопен благочестиво причастился. Затем он попросил присутствующих, каждого в отдельности, приблизиться к постели и простился с ними, призывая божье благословение на них, па их недуги и надежды. Все стали на колени, преклонили головы, плакали, сердца сжимались от боли и возносились ввысь.

Тяжелые припадки возобновились и продолжались весь остаток дня. В ночь с понедельника на вторник Шопен не произнес больше ни слова и, казалось, не узнавал больше никого из окружающих; только к одиннадцати часам ночи он почувствовал себя в последний раз немного легче. Аббат Еловицкий не покидал его. Очнувшись, Шопен тотчас же попросил его прочесть ему отходную и явственно произносил ее слова на латинском языке. С этого момента голова его покоилась на плече Гутмана, который за все время болезни посвятил ему все свои дни и вечера.

Он был в тяжелом забытье до 17 октября 1849 года. К двум часам началась агония, холодный пот ручьем катился с его лица; после короткого вздоха он спросил еле слышным голосом: «Кто со мной?» Он повернул голову и поцеловал руку Гутмана, который его поддерживал, и испустил дух в одно время с этим знаком дружбы и признательности. Он скончался, как жил, любя! Двери гостиной открылись, и все бросились к его бездыханному телу, и долго не могли сдержать слезы…

Зная его любовь к цветам, на следующий день их нанесли столько, что кровать, на которой он лежал, и вся комната вообще утопали в них; он, казалось, почил в саду. Его облик помолодел, вновь появилась в нем чистота, необычайное спокойствие, юношеская красота, так долго затмеваемая страданием. Художник набросал его пленительные черты, которым смерть вернула их первоначальное обаяние; затем был сделан с него слепок, использованный впоследствии для мраморного изваяния на его могиле.

Благоговейно чтя гений Моцарта, Шопен попросил на своих похоронах исполнить его *Реквием.* Заупокойную обедню служили в церкви Магдалины 30 октября 1849 года, отсрочив похороны до этого дня, чтобы исполнение этого великого творения было достойно учителя и ученика. Первейшие артисты Парижа изъявили желание принять участие в исполнении. В начале

обедни был исполнен похоронный марш скончавшегося великого артиста, инструментованный для этого случая Ребером.[210] Тайные воспоминания об отчизне, захороненные в нем Шопеном, сопровождали славного польского барда к месту его последнего успокоения. Во время дароприношения Лефебюр-Вели[211] исполнил на органе изумительные *прелюдии h–* и *c-molt.* Партии соло в *Реквиеме* были исполнены Виардо[212] и Кастеллан[213] по их настойчивой просьбе; Лаблаш,[214] который пел *Tuba mirum* этого же *Реквиема* в 1827 году во время погребения Бетховена, спел ее и на этот раз. Мейербер, игравший тогда партию литавр, открывал с кн. Адамом Чарторыским похоронное шествие. Концы гробового покрова держали кн. Александр Чарторыский,[215] Делакруа, Франкомм[216] и Гутман.

* * *

Как ни недостаточны эти страницы, чтобы рассказать о Шопене так, как нам хотелось бы, мы надеемся, что обаяние, каким окружено его имя, восполнит недостающее. Единственно искренность сожаления, уважения, восхищения может сообщить убедительность этим строкам, запечатленным памятью о его творениях и о всем, что было ему дорого. Нам следовало бы к ним добавить еще несколько слов, неизбежно диктуемых всякий раз размышлениями о смерти, отнимающей у нас друга молодости и прерывающей первые узы, завязанные пылким и доверчивым сердцем, узы, которые заставляют нас страдать тем больнее, чем они крепче. А между тем мы за один год потеряли двух самых дорогих друзей, встреченных нами на нашем скитальческом пути.

Один из них погиб жертвой гражданской войны! Бесстрашный и несчастный герой, он пал ужасной смертью, и страшные его мучения ни на мгновенье не принизили его кипучую отвагу, его невозмутимое хладнокровие, его рыцарскую смелость. Юный князь, на редкость образованный, необычайно деятельный и живой, исключительно одаренный, неутомимо энергичный, он легко преодолевал все трудности на избранном им жизненном поприще, на котором его способности могли бы в словесных схватках блистать не меньше, чем его подвиги на поле брани. Другой скончался, медленно сгорая на собственном пламени; его жизнь, протекшая в стороне от общественных событий, как бы не получила воплощения и проявилась лишь в чертах, оставленных его песнопениями. Он завершил свои дни на чужой земле, которая не стала для него второй родиной, и

навсегда остался верен своей: поэт с наболевшей душой, полной сокровенностей, недомолвок, огорчений.

Со смертью кн. Феликса Лихновского[217] мы потеряли прямой интерес к борьбе партий, с которыми была связана его жизнь. Смерть Шопена лишила нас чуткого друга. Искренняя, явно выраженная симпатия этого исключительного художника к нашим чувствам и воззрениям на искусство облегчает предстоящие нам невзгоды и труды, как поощрила наши первые стремления и первые опыты.

Поскольку нам выпало на долю пережить их, мы хотели по крайней мере засвидетельствовать испытываемую нами скорбь, мы сочли долгом принести дань почитания и глубокого прискорбия на могилу замечательного музыканта, ушедшего от нас. В настоящее время, когда музыка получает такое повсеместное и грандиозное развитие, Шопен, думается нам, напоминает в некоторых отношениях тех художников XIV и XV веков, которые, сокращая размеры творений своего гения, умещали их на полях своих пергаментов и вкладывали в эти миниатюры столько вдохновения и изобретательности, что, сломив впервые византийские каноны, завещали перенести на полотно и фрески эти восхитительные образы следующим поколениям художников, будущим Франча,[218] Перуджино,[219] Рафаэлям.

* * *

У некоторых древних народов, чтобы сохранить память о великих людях и великих деяниях, строили пирамиды из камней, сносимых каждым прохожим на пригорок, который незаметно вырастал до неожиданных размеров, – безымянное творение всех. Бывает, что и в наши дни памятники воздвигаются аналогичным образом, но вместо бесформенного примитивного кургана общим участием создается произведение искусства, предназначенное увековечить память, пробуждая, при помощи поэзии резца, в грядущих поколениях чувства, испытанные современниками. В этом цель широких подписок на сооружение памятников и надгробий людям, прославившим свою страну и свою эпоху.

Тотчас после кончины Шопена Камилл Плейель[220] задумал подобное дело, организовав подписку с целью сооружения мраморного памятника на кладбище Пер-Ляшез, которая, как можно было предвидеть, достигла значительной суммы. Со своей стороны, мы подумали о нашей долголетней дружбе с Шопеном, об исключительном восхищении, испытанном нами со времени

появления его в музыкальном мире; нам, как и он, артисту, приходилось часто быть истолкователем его вдохновений – исполнителем, осмелимся сказать, им любимым, им избранным; нам чаще, чем другим, доводилось слышать из его уст основные положения его школы; в результате длительной ассимиляции, устанавливающейся между писателем и его переводчиком, отождествились некоторым образом наши и его воззрения на искусство и чувства, выражаемые в нем; мы сочли, что все это возлагает на нас долг иной, чем (приношение простого и безымянного камня в его честь. Мы сочли, что дружбе и товариществу приличествуют особые свидетельства нашей живой скорби и осознанного восхищения. Мы поступили бы, нам кажется, предосудительно, если бы не добивались чести надписать свое имя и не предоставили бы своей печали слова па могильном камне, как дозволено тем, кто не надеется когда-либо заполнить в своем сердце пустоту, оставленную невозместимой утратой!..

Ф. Лист

Книга о великом польском музыканте

1

Среди книг, посвященных великим музыкантам, книга Листа о Шопене занимает совершенно особое место. Значение ее определяется прежде всего тем, что она написана не рядовым человеком – литератором, искусствоведом, критиком, – а истинно великим музыкантом-художником. Перед нами не просто книга о Шопене, а книга одного великого человека о другом, книга гения о гении. Больше того: перед нами своеобразнейший исторический и психологический документ эпохи. Это – взволнованная автобиографическая исповедь художника, остро чувствующего свое одиночество в буржуазном обществе и смело выступающего в защиту благородных идеалов прогресса и гуманизма. Можно сказать без преувеличения, что из всего написанного художниками о художниках вряд ли найдется еще книга, в которой бы с такой любовью и преданностью, с таким пылким воодушевлением и вместе с тем с такой удивительной проницательностью и откровенностью один гений высказался о другом.

Уже одно это привлекало к книге и продолжает привлекать по сей день внимание многочисленных читателей, вызывает к ней повышенный интерес. Последний еще более усиливается после ознакомления с историей личных взаимоотношений Шопена и Листа, – взаимоотношений, не оставшихся секретом ни для современников, ни для последующих поколений.

Трудно представить себе художников более противоположных по складу, чем Шопен и Лист. Несходство характеров, взглядов, вкусов, житейских привычек с самого начала наложило на их быстро возникшую дружбу особый отпечаток.

Шопен приехал в Париж в конце 1831 года. Очевидно, уже вскоре после его приезда Лист, который жил тогда в столице Франции, встретился с ним в одном из парижских салонов. Во всяком случае, на первом концерте Шопена в Париже, состоявшемся 26 февраля 1832 года, Лист присутствовал на правах «доброго знакомого». Он был восхищен тонким, необычным очарованием, исходившим от игры Шопена; еще более поразили его оригинальность, свежесть, смелость исполненных произведений (Шопен играл Концерт *f-moll* и Вариации на тему из «Дон-Жуана» Моцарта). «Нам вспоминается, – пишет Лист в своей книге, – его первое выступление в зале Плейеля, когда

аплодисменты, возраставшие с удвоенной силой, казалось, никак не мог ли достаточно выразить наш энтузиазм перед лицом этого таланта, который, наряду со счастливыми новшествами в области своего искусства, открыл собою новую фазу в развитии поэтического чувства».

В первые годы пребывания Шопена в Париже Лист и Шопен часто встречались, много играли друг другу, еще больше удивлялись друг другу, причем без всякого оттенка зависти. Словом, между ними возникла дружба, пусть и не очень горячая, тесная, но зато, несомненно, искренняя. Они нередко выступают вместе в концертах, приводя парижский музыкальный мир в состояние «экстаза». Между двумя молодыми художниками устанавливается творческая близость, которой з большой мере способствовало и то, что Лист, со свойственным ему благородством, с самого первого знакомства с сочинениями Шопена стал не только их искренним почитателем, но и страстным пропагандистом, их лучшим, наряду с автором, исполнителем.

Однако этой дружбе не суждено было стать устойчивой и крепкой. Напротив, с годами непосредственное общение Листа с Шопеном становится все менее и менее оживленным.

Трудно сказать, что явилось причиной этого, ибо об отношениях Листа и Шопена сохранились лишь немногие достоверные данные. Быть может, на охлаждение взаимоотношений двух великих музыкантов оказало влияние поведение окружающих, в частности подруги молодого Листа Мари д'Агу и близко стоявшей К Шопену Жорж Санд. Из писем М. д'Агу к Листу достаточно ясно видно, что она не раз, и весьма тонко, восстанавливала Листа против Шопена;[221] есть все основания полагать, что и Ж. Санд отнюдь не способствовала упрочению дружбы Шопена и Листа (особенно после своей ссоры с М. д'Агу). Быть может, сказалось отношение Шопена к произведениям Листа, скорее отрицательное, чем положительное, – о чем Листу, конечно, было хорошо известно. Возможно также, что известную роль в охлаждении дружественных чувств сыграли и отзывы некоторых лиц (например, французского критика Э. Легуве), нарочито противопоставлявших искусство Шопена, достигшее уже в тридцатые годы полной зрелости, творчеству Листа, в ту пору еще весьма несовершенному и противоречивому.

Но скорее всего их разъединила сама жизнь. Сформировались их характеры, которые во многом оказались противоположными; усилились разногласия, порождаемые несходством вкусов. К тому же в середине тридцатых годов Лист покинул Париж (если он и

бывал в этом городе впоследствии, то лишь периодами), что также несколько отдалило их друг от друга. Так, если в письмах Шопена первых парижских лет, из которых до нас многие не дошли, имя Листа встречается сравнительно часто, то в письмах последующих лет, сохранившихся чуть ли не полностью, имя Листа почти не упоминается. Жизненные пути Шопена и Листа явно разошлись.

Характерно, что сам Шопен никогда Листу не писал и, повидимому, начиная со второй половины тридцатых годов не имел в этом никакой надобности. В его отношении к Листу, особенно в сороковые годы, сквозила плохо скрываемая ирония, подчас даже антипатия. Со стороны Листа, – это можно сказать с полной определенностью, – ничего подобного не было. Лист, переживший Шопена на тридцать семь лет, никогда иначе не говорил и не писал о нем, как с чувством обожания и восхищения. Шопен навсегда остался ближайшим спутником его творческой жизни; любовь к нему, как к величайшему поэту фортепиано, он сохранил чистой и незапятнанной до конца своих дней.

Именно это и помогло Листу создать книгу огромного интереса, книгу-памятник, где творческий облик гениального польского музыканта воссоздан с поистине захватывающей силой. Своей книгой Лист хотел доказать миру, и действительно доказал, что, несмотря на глубокий контраст характеров, художественных вкусов житейских навыков, Шопен был близок ему больше, чем кто-либо другой из его друзей-музыкантов (не исключая и Вагнера), что противоположность ярких индивидуальностей не смогла помешать их идейному сближению.

2

Естественно, что книга Листа быстро завоевала популярность. Это – одна из самых известных и распространенных книг о Шопене. Ее издавали неоднократно во многих странах и на разных языках.

Впервые она увидела свет во Франции свыше ста лет тому назад; она была опубликована отдельными статьями (очерками) в журнале «La France musicale» за 1851 год (9 марта, 25 мая, 1 июня и далее). В том же году она была переведена на русский язык (перевод анонимный) и помещена, также отдельными статьями, в журнале «Библиотека для чтения» (т. 109, стр. 124–152, статья первая, т. 109, стр. 277–301, статья вторая, т. ПО, стр. 241–254, статья третья); в этом переводе имеются кое-какие пропуски и сокращения.

В 1852 году книга вышла отдельным изданием на

французском языке у Эскюдье (в Париже), Брейткопфа и Гертеля (в Лейпциге) и Шотта (в Брюсселе). Позже она (не полностью) снова появилась в переводе на русский язык, на этот раз в журнале «Пантеон».

В 1856 году книгу попытались перевести и издать на немецком языке; в 1873 году был осуществлен первый перевод на венгерский язык (опубликован в Будапеште, переводчице книги на венгерский язык Оттилии Вашт Лист в одном из писем выразил свою признательность и благодарность).[222] Тогда же книга впервые вышла на польском языке (с немалыми пропусками и ошибками) у Гебетнера и Вольфа в Варшаве. В 1876 году Листом был предпринят пересмотр всей книги в целом, в результате которого появилась вторая версия, значительно переработанная и дополненная; эта версия была издана на французском языке у Брейткопфа и Гертеля (в Лейпциге) в 1879 году. В дальнейшем вторая версия книги без каких-либо существенных изменений переиздавалась неоднократно у того же Брейткопфа: в 1888 году вышло третье издание, в 1890 году – четвертое, в 1906 году – пятое и в 1923 году – шестое, с которого и сделан настоящий перевод.

В 1877 году книга впервые была переведена на английский язык и издана в Лондоне. Вскоре она появилась и в вольном переводе на немецкий язык, блестяще осуществленном Марией Липсиус (Ла Мара). Этот перевод в отдельных деталях оказался удачнее французского оригинала и в свою очередь послужил основой для ряда последующих переводов книги на другие языки. Следует отметить, что Лист не только дал свое согласие на «вольный» перевод книги, но и помогал Ла Мара в этой работе.[223] Он же рекомендовал Брейткопфу и Гертелю поместить новый перевод книги в первом томе «Собрания литературных сочинений» («Gesammelte Schriften»).[224]

В 1887 году в Петербурге книга снова вышла в переводе на русский язык, предпринятом П. А. Зиновьевым. Однако этот перевод был сделан явно неудачно и мог вызвать, из-за допущенных переводчиком грубых искажений и неточностей, лишь чувство раздражения и обиды.

Затем появилось несколько новых английских переводов книги, опубликованных в Нью-Йорке в 1899 году, в Лондоне в 1901 году и снова в Нью-Йорке в 1911 году. Позднее были изданы новый (второй) польский перевоч книги, под редакцией и с предисловием А. Хибиньского (Львов, 1924), и новый венгерский перевод И. Керести (Будапешт, 1926).

В 1936 году увидел свет новый русский перевод книги, осуществленный С. А. Семеновским; он представлял собой

значительный шаг вперед по сравнению с прежними русскими переводами. В 1940-х годах книга снова вышла во Франции с предисловием А. Корто и с введе нием Ж. Прод'омма, а также в Чехословакии (повиди маму, первый полный перевод на чешский язык).

Так постепенно книга пробивала себе путь в различных странах мира, продолжая все больше и больше привлекать к себе внимание читателей.

Надо сказать, что перевод книги Листа представляет большие трудности, и тот, кто берет на себя эту задачу, заранее знает, что выполнить ее может лишь несовершенно. На каждом шагу приходится преодолевать всевозможные препятствия и, главное, немалый соблазн, потому что так заманчиво поступиться точностью и сделать цветистую фразу легкой и простой. Тем большего признания заслуживает труд С. А. Семеновского, в свое время много лет потратившего на работу и снова предпринявшего пересмотр текста своего перевода. Его настойчивое стремление по возможности точнее передать все извивы мыслей Листа будет с удовлетворением и признательностью встречено советскими читателями.

3

Конечно, успеху и популярности книги Листа немало содействовала и ее необычная, своеобразная форма Меньше всего это ученое исследование, педантически, шаг за шагом, рассматривающее вопросы шопеновского творчества. Это и не биография в обычном смысле слова. Мы не найдем здесь ни музыковедческого анализа (достаточно вспомнить, что в книге нет ни одного нотного примера), ни последовательного перечня жизненных событий. Скорее всего, перед нами – *поэтическое* описание личности и искусства Шопена, причем в чрезвычайно свободной, можно сказать, импровизационной форме.

Лист почти нигде не остается в пределах избранной темы. Он пользуется каждым удобным случаем, чтобы высказаться по ряду общих эстетических вопросов, стремится, давая характеристику творчества Шопена, обосновать, сформулировать и основные цели своего искусства, рассказать кое-что о своем творчестве, вскрыть его мотивы. Он крайне неровен: то он поднимается к самым вершинам мысли, то срывается и попадает в объятия тривиального. Противоречия его натуры и здесь проявляются в полной мере. Но все это не мешает ему блестяще обрисовать облик Шопена и, главное, воссоздать атмосферу, в которой жил и творил великий польский художник.

Поэтическая сторона книги столь сильна, особый аромат, исходящий от нее, столь необычен, и так ярок вдохновенный порыв и опьяняющий энтузиазм автора, что даже явные недостатки книга не в состоянии помешать ее успеху. А недостатков этих не мало как в самом построении книги, в ее общей структуре, так и в отдельных деталях. Особенно заметны они в стиле изложения, который своей высокопарностью и многоречивостью неоднократно вызывал справедливые нарекания.

В самом деле, наряду с превосходными сжатыми описаниями и характеристиками в книге встречается немало лишних «красивых» фраз, словесных нагромождений, преувеличений, общих эффектных мест. Книга, скажем прямо, написана не без прикрас; она во многом вычурна, перегружена, не лишена риторики. Порою кажется, что перед нами хаос различных мыслей, которые в необычной форме заключают в себе старые, довольно известные истины. Нас буквально подавляет набор искусственных образов, аллегорий и метафор, натянутых поэтических сравнений, множество цитат, заимствованных изречений и афоризмов, которые утомляют при чтении и в которых подчас трудно разобраться неискушенному читателю. Словом, это какой-то конгломерат идей, не приведенных в логическую систему и не связанных выдержанной последовательностью изложения. Нередко читатель остается как бы заваленным обилием отступлений, которые так и не дают ему представления о главном… Чувство меры подчас изменяет автору и под покровом туманных очертаний у него на второй план отступают весьма существенные мысли.

Все эти недостатки книги были отмечены давно. Они не раз привлекали внимание многих современников и биографов Листа. Сначала о них говорили осторожно, намеками, под сурдинку, потом – более смело и определенно, вслух, но все же еще сдержанно, наконец, громко и решительно. Почти каждому было ясно, что книга имеет неоспоримые достоинства, что она темпераментна, поэтична и возвышенна, но читать ее моментами скучно и тяжело из-за ее бесформенности, растянутости и натянутости аллегорий.

К сожалению, далеко не всем были известны истинные причины указанных недостатков. Полагали, что дело заключается в склонности Листа к ораторскому позерству, к блестящей изысканной фразе. Но при этом забывали, что Лист отлично мог обходиться и без этой «фразы»; в своих письмах, относящихся к разным периодам жизни, он дал многочисленные и неопровержимые доказательства того, что он, когда хотел,

достаточно хорошо и просто владел литературным языком. Он не только мыслил ясно, точно и определенно, но и умел найти для своих мыслей сжатое выражение.

Вот почему одной склонностью Листа к преувеличениям и изысканным фразам (которая, действительно, подчас проявлялась у него в тех случаях, когда он выступал публично) не объяснишь его литературных недостатков. Решающую роль здесь сыграло другое: «помощь» некоторых лиц, в сотрудничестве с которыми Лист создавал свои книги и статьи.

4

Литературная деятельность Листа до сего времени недостаточно изучена. Она протекала у него как-то между прочим и мало чем напоминала его напряженнейшую работу над музыкальными произведениями. Известно, что настойчивый труд лежал в основе его музыкального творчества. Вдохновение нелегко давалось ему, и многого, очень многого достиг он железным упорством и неустанной работой. Он больше, чем кто-либо другой, знал, что если художник ке работает, «как рудокоп, засыпанный обвалом», если «он глазеет на трудности, вместо того, чтобы их побеждать одну за другой», то он никогда не достигнет ничего великого. Его девизом было: «Недостаточно делать, надо отделывать». Бесконечные переработки *л* редакции, которым Лист подвергал свои музыкальные произведения, десятки вариантов и версий красноречиво свидетельствуют об этом. Они наглядно показывают, что осуществление замыслов давалось ему нелегко, что он, поражавший всех окружающих своей способностью импровизировать на любые темы, испытывал подчас жестокие муки творчества. Он хорошо знал, что для достижения вершин искусства должен сосредоточить всю свою энергию не только на созидании, но и на доведении произведения до возможного совершенства.

К Листу – творцу музыкальных шедевров – с полным основанием можно отнести слова Бальзака: «Думать, мечтать, замышлять прекрасные произведения – пленительное занятие… Творение является тогда во всей прелести детства, во всей безумной радости рождения, с благоухающими красками цветка и с живыми соками плода, испробованного заранее. Таков творческий Замысел и его удовольствия. Тот, кто может словом обрисовать свой план, считается уже человеком не заурядным. Этой способностью обладают все писатели и художники. Но создать; но родить на свет; но старательно выходить ребенка, всякий вечер укладывать его, напоив молоком, всякое утро

обнимать его с неистощимой материнской любовью, обмывать его, грязненького, по сту раз переодевать его в самые красивые платьица, которые он непрестанно рвет; но не отвращаться от судорог этой шальной жизни, а уметь претворить ее в живой шедевр, который говорит всем взорам – в скульптуре, всем умам – в литературе, всем воспоминаниям – в живописи, всем сердцам – в музыке – вот в чем заключается Выполнение и Труд, связанный с ним. Рука должна быть всегда в движении, готовая всегда повиноваться голове».[225]

Совсем иное можно наблюдать у Листа в сфере литературного творчества; его монографии, очерки и статьи создаются с какой-то подозрительной легкостью и без каких-либо «творческих мук». Уже одно то, что непонятным образом оказались утраченными рукописи всех литературных работ Листа, заставляет призадуматься. Сотни музыкальных автографов Листа, относящихся к различным этапам жизни, мы без труда можем обнаружить в музеях, библиотеках, архивах или частных коллекциях, а вот ни одного автографа литературных статей Листа нельзя найти при самом горячем желании и самых упорных поисках.

В чем же здесь дело? Почему мы сразу же сталкиваемся с какой-то таинственностью? По-видимому, самый процесс работы Листа над литературными сочинениями был таков, что вынуждал кое-кого ревниво заботиться о своевременном уничтожении рукописей. И если внимательно проанализировать всю литературную работу Листа, то можно установить ряд следующих, весьма интересных фактов.

Прежде всего бросается в глаза, что литературная деятельность Листа легко делится на два периода: первый период охватывает семь лет, с 1834 года по 1840 год; второй – десять, с конца 1849 года по 1859 год. Обращает на себя внимание и то, что после 1859 года Лист, несмотря на ряд поводов, не написал ни одной музыкально-критической статьи; так же бесплоден был Лист в литературном отношении и в годы своих концертных поездок, с 1841 года по 1847 год. Подобное распределение (во времени) всей литературной продукции Листа, конечно, не случайно. И его никак не объяснишь только тем, что Лист писал свои книги и статьи в центральный период жизни (за вычетом тех лет, когда он интенсивно концертировал по Европе). Ибо дело не столько в этом, сколько в своеобразии литературного труда у Листа: бесконечно занятый, он, как правило, не мог, из-за недостатка времени, писать свои статьи один и был вынужден пользоваться услугами других лиц. Именно в упомянутые годы в силу сложившихся жизненных обстоятельств у него оказались

надежные помощники, в сотрудничестве с которыми он мог выпускать в свет определенную литературную продукцию. Этими помощниками, как теперь твердо установлено, были две женщины, вообще сыгравшие в жизни Листа весьма значительную роль: Мари д'Агу и Каролина Витгенштейн. От степени таланта и образа мыслей последних зависели многие частности критических и публицистических работ Листа.

Именно этим обусловлены те различия, которые легко распознаются между литературными статьями раннего периода и литературными произведениями, появившимися в пятидесятые годы. Первые были написаны в тесном содружестве с М. д'Агу, писательницей, хотя и несколько салонного стиля, но, несомненно, обладавшей незаурядным литературным талантом и демократически настроенной; вторые большей частью написаны рукой экзальтированной до предела женщины, правда, «умной до чертиков», но порой религиозной до ханжества и к тому же не обладавшей подлинным литературным даром. Первые, – особенно серия статей под общим названием «О положении художников и об условиях их существования в обществе» и «Письма баккалавра музыки», – несут на себе печать прогрессивных кругов французского общества, с которыми М. д'Агу и Лист были близки в тридцатые годы, вторые имеют более сложный, противоречивый характер и порой полны туманных мистических излияний, перемешанных с претенциозной сентиментальностью.

Отнюдь не случайно самый ранний литературный опыт Листа – маленькая заметка о дуэли парижского нотоиздателя М. Шлезингера – падает как раз на время начала его романтической любви – дружбы с М. д'Агу. Не случайно также некрологическая статья о Паганини, заканчивающая первый период литературной деятельности Листа, написана незадолго *до* разрыва с М. д'Агу. После разрыва, естественно, должен был наступить перерыв в литературной работе Листа; и он продолжался до тех пор, пока не был найден другой «помощник». Это произошло в Киеве, в феврале 1847 года; случайное знакомство с К. Витгенштейн быстро перешло в дружбу, а затем и в пламенную любовь, оказавшую огромное влияние на всю последующую жизнь Листа.

К. Витгенштейн, уже с конца 1848 года, приняла на себя секретарские обязанности и стала деятельно помогать Листу во всем, начиная с бытовых мелочей и кончая сотрудничеством в написании литературных статей. Именно с ее помощью в течение десяти лет был создан ряд монографий и музыкально-критических работ Листа, в том числе «Шопен», «Берлиоз и его симфония „Гарольд“, „Об „Орфее“ Глюка“, „Об „Эврианте“ Вебера“, „Летучий голландец“ Вагнера», «Роберт Шуман»,

«Лоэнгрин» и «Тангейзер», «Об „Эгмонте“ Бетховена», «Об „Альфонсо и Эстрелле“ Шуберта», «Цыгане и их музыка в Венгрии». Мы располагаем многочисленными доказательствами активного участия К. Витгенштейн в литературной работе Листа. Помимо собственных признаний Листа, разбросанных в четырех томах «Писем к К. Витгенштейн»,[226] имеются и свидетельства самой К. Витгенштейн. Так, например, когда Лист, после исполнения в Веймаре «Гарольд-симфонии» Берлиоза задумал написать статью об этом произведении, Витгенштейн незамедлительно сделала ему, в письме от 8 апреля 1851 года, следующее предложение: «Сообщи мне резюме всего того, что т. ч хотел бы сказать в немногих словах о „Гарольде“, что можно было бы развить (développer), и я попытаюсь сразу же с максимальной тщательностью обработать все, что ты мне дашь».[227] Несколькими днями позже она пишет Листу в еще более категорическом тоне: «Поторопись выслать мне пару строк о „Гарольде“ для развития, – я это быстро сделаю, потому что у меня нет сейчас другой работы».[228]

Аналогичное положение создалось при написании статей о «Тангейзере» и «Лоэнгрине» Вагнера; это К. Витгенштейн предложила Листу (в письме от 25 апреля 1851 года) объединить две статьи в одну и удлинить их за счет все того же «развития» («développements»), которое она не преминула осуществить с большим удовольствием.[229]

Еще более значительную роль сыграла Витгенштейн в создании ряда других статей («Об „Альфонсо и Эстрелле“ Шуберта», «Об „Эгмонте“ Бетховена», «Летучий голландец» Вагнера») и книги «Цыгане и их музыка в Венгрии». Почти всюду мы можем наблюдать одно и то же: Лист «поставляет» основные мысли, особенно для всего, относящегося собственно к – музыке, а К. Витгенштейн весьма свободно развивает эти мысли, причем иногда добавляет от себя целые абзацы и разделы.

Тщетно боролся Лист с ее графоманией, тщетно пытался умерить ее пыл и страсть к «развитию»; его желания не исполнялись, и в результате сделанных им настойчивых возражений К. Витгенштейн в лучшем случае зачеркивала два-три абзаца своих добавлений; большая же часть излишеств так и оставалась в неприкосновенности. Да, несомненно. К– Витгенштейн умела не только слушать и запоминать; она обладала и даром фантазии. Она была не только секретарем Листа, чем-то вроде живого фонографа при нем, но и проявляла самостоятельность, порою превышавшую дозволенные пределы.

Что касается книги о Шопене, то участие Витгенштейн в ее создании ясно и без каких-либо специальных документальных

подтверждений (хотя последние имеются в достаточном количестве). Вряд ли, например, можно сомневаться в том, что все длинные рассуждения о Польше, ее угнетении, обычаях, нравах, характере и грации полек и т. п. вылились из-под пера К–Витгенштейн, польки по происхождению; Лист попросту не мог иметь об этих вещах достаточно ясного представления. О сотрудничестве Витгенштейн знали, кстати, многие биографы и современники Листа, в том числе Л. Раман, Ла Мара, П. Трифонов и др. Знал об этом и В. Стасов, прямо указывавший, что немалая часть книги о Шопене написана рукой К. Витгенштейн. [230]

К сожалению, на вопрос о том, что в книге о Шопене принадлежит Листу и что привнесено К– Витгенштейн, можно ответить лишь приблизительно: для точного ответа у нас нет достаточных данных. Естественнее всего предположить, что большинство разделов было написано ими совместно, ибо наряду с суждениями, повидимому, непосредственно исходившими от Листа, они содержат немало сентенций и описаний, принадлежащих К. Витгенштейн.

Итак, Лист обычно не писал сам полностью свои литературные статьи. Эти статьи создавались им при сотрудничестве двух подруг, которые либо писали под его диктовку, либо развивали в «свободной форме" высказанные им в предварительной беседе (или сообщенные письменно) мысли. В результате, в литературных работах Листа, наряду с яркими и глубокими положениями, как, например, превосходным обоснованием и защитой принципов программной музыки, последовательным раскрытием тезиса о подчиненности музыкальной формы содержанию, беспощадной и справедливой критикой формализма, четко выраженным отрицательным отношением к рутинному профессионализму, благородной защитой высоких гуманистических идеалов и прав художника, подчеркиванием благотворности тесной связи музыки с другими искусствами, изложением задач прогрессивной критики, блестящей оценкой ряда музыкальных произведений и др., – содержится немало путаного и противоречивого, а подчас и просто неверного.

Следует отметить и тот факт, что книги и статьи Листа в оригинале были написаны на французском языке – пожалуй, единственном языке, которым Лист владел в п о л не свободно и который, кстати, в совершенстве звали его литературные помощницы. Это относится не только к статьям, возникшим в первый период литературной деятельности и предназначавшимся для напечатания во французской прессе, но и ко всем

литературным сочинениям веймарского периода, публиковавшимся (в переводах) в немецких газетах и журналах; французские же оригиналы подавляющего большинства этих статей неизвестны и, повидимому, утрачены, как и вообще все литературные автографы Листа.

Несмотря на установленные выше обстоятельства, проливающие свет на истинный характер литературной деятельности Листа и во многом объясняющие ее недостатки, музыкально-критические и публицистические статьи великого венгерского художника должны быть признаны чрезвычайно важным источником для познания его общего художественного мировоззрения, эстетических взглядов, планов, суждений и прежде всего для уяснения его эмоциональных настроений. Особенно значительной представляется в этом отношении, – наряду с серией статей «О положении художников и об условиях их существования в обществе», «Письмами баккалавра музыки» и очерком «Берлиоз и его симфония „Гарольд“, – книга о Шопене, где в яркой творческой характеристике Шопена раскрывается и эстетическое кредо Листа.

5

Как же создавалось это наиболее популярное литературное произведение Листа? Как проходила совместная работа Листа и К. Витгенштейн над книгой?

Со слов самого Листа мы знаем, что он решил приступить к работе над «Шопеном» сразу же после смерти великого польского музыканта. Уже 14 ноября 1849 года, то есть меньше чем через месяц после кончины Шопена, Лист обратился со специальным письмом к сестре Шопена, Людвике Енджеевич. с просьбой сообщить ему ряд сведений, необходимых для со здания книги.

> «Мадам, – писал он в этом письме, – моя долгая дружба с Вашим братом, мое искреннее и глубокое восхищение им, как одним из самых славных и благородных людей нашего искусства, налагают на мекя известное обязательство: опубликовать некоторое количество страниц, посвященных его памяти. Может быть, их наберется достаточно для брошюры в 3–4 листа. Для того, чтобы этот труд был точен, как это желательно, разрешите мне на правах близости с покойным композитором обратиться к Вам с многочисленными вопросами биографического характера; буду бесконечно благодарен Вам, если Вы соблаговолите ответить на них

на полях. Мой секретарь, г-н Беллани, который будет иметь честь передать Вам эти строки, имеет также поручение передать мне Ваш ответ как можно скорее.

Примите уверения, мадам, в моем уважении и преданности.

Ф. Лист».[231]

Из этого письма достаточно ясно видно, что Лист твердо решил написать книгу без промедления и, сознавая всю ответственность (до этого момента, в сущности, еще не было написано ни одной книги о Шопене), настойчиво просил сестру Шопена дать ему необходимые сведения. К письму Листа был приложен вопросник, возможно, составленный К. Витгенштейн.

Однако сестра Шопена почему-то не ответила сама на вопросы, присланные ей Листом. Ответы были написаны скорее всего Джен Стирлинг, ученицей Шопена, принимавшей близкое участие во всем, что касалось обожаемого ею учителя; впоследствии она же переслала копию своих ответов родным Шопена.

Поскольку вопросник Листа и ответы на него, сформулированные, кстати, не всегда точно (с фактическими ошибками) и в весьма уклончивой форме, по служили началом работы над книгой, – нам представляется важным опубликовать их здесь полностью; они лучше оттеняют и некоторые «вольности», допущенные Листом и его сотрудницей при дальнейшей работе над книгой.

«Вопрос 1. Дата и место рождения.

Работа над книгой спорилась и шла очень быстро. Уже к концу 1849 года отдельные очерки были вчерне готовы; некоторое время еще ушло на всякого рода исправления и дополнения.

Затем было решено послать рукопись на отзыв ряду лиц, вкусу которых Лист вполне доверял и от которых мог вполне ожидать литературной помощи, дружеских наставлений и советов. Так. в марте 1850 года рукопись оказалась в руках видных французских литераторов и критиков – друзей молодости Листа – Ш. Сент-Бева и Ж. д'Ортига. К первому Лист обратился еще с просьбой – взять на себя труд не только прочесть всю рукопись, но и тщательно выверить ее, с начала до конца, со стилистической стороны.

Сент-Беву книга, видимо, не понравилась, особенно по характеру изложения. Он в вежливой форме отклонил просьбу

Листа.

«Мой милый друг, – писал он Листу 31 марта 1850 года, – Вы можете не сомневаться в том, что я с величайшей готовностью сделал бы желаемый Вами небольшой просмотр, если бы у меня была физическая возможность для этого. Но со времени моего возвращения из Бельгии в Париж я живу здесь в очень трудных и стесненных условиях работы, столь сильно требующих определенного срока, что невозможно урвать ни одной минуты времени. Судя по беглому взгляду на Ваш интересный и великодушный отзыв, мне кажется, что для придания французской формы, как я ее понимаю, надо бы переделать и переписать всю работу, а я совершенно не в состоянии в данный момент за это взяться. Верьте, мой милый друг, что я искренне сожалею об этом, и что я помню всю Вашу любезность по отношению ко мне, а также верьте моим чувствам, которыми я хотел бы доказать мою преданность Вам».[233]

Д'Ортиг, вероятно, ответил Листу более благосклонно и оценил рукопись книги по-иному. Во всяком случае, Лист уже 24 апреля 1850 года счел своим долгом поблагодарить д'Ортига за его труд по просмотру рукописи и благожелательные советы.

«Я тебе поистине благодарен, мой дорогой друг, за то, что ты посвятил несколько часов чтению моей рукописи *Шопена,* несмотря на твои неотложные занятия. Твое доброжелательное суждение о трех четвертях моего труда является для меня самым лестным поощрением; я тебя сердечно благодарю за замечания, которые ты мне делаешь относительно четвертой части и которыми я не премину воспользоваться, когда будут устранены особые соображения, задерживающие опубликование этого томика».[234]

Однако и д'Ортиг не взялся за систематическое исправление рукописи. В конце концов Листу пришлось обратиться с просьбой к парижскому издателю Эскюдье, чтобы последний нашел человека, который мог бы «с требующейся скрупулезной точностью» просмотреть рукопись книги уже в корректуре.

«Мой дорогой, – писал Лист Эскюдье 4 февраля 1851 года, – корректура двух первых статей моего биографического этюда о Шопене должна была попасть к Вам давно, так как я ее исправил и послал тотчас же по возвращении в Веймар. Вы в ней найдете также указание относительно распределения статей, которым я прошу Вас руководствоваться. И ради моих дружеских чувств к Шопену и ради желания проявить максимальную заботу о моих настоящих и последующих публикациях для меня важно, чтобы этот труд появился во всех отношениях совершенным, свободным от дефектов; и я Вам настойчиво рекомендую самым тщательным

вниманием просмотреть последнюю корректуру. Изменения, поправки и добавления должны полностью соответствовать моим указаниям; нужно, чтобы окончательная публикация, которую следует начать в выпусках Вашего журнала, была бы удовлетворительной и отвечала бы цели, которую мы ставим перед собой. Итак, если Ваши многочисленные занятия не оставят Вам свободного времени для работы над этой корректурой, соблаговолите, как Вы это мне предлагаете, просить г-на Шаве оказать мне эту услугу с требующейся скрупулезной точностью. За его труд я не премину выразить ему мою искреннюю благодарность».[235]

Бельгийский филолог Шаве, в меру своих сил и возможностей, действительно просмотрел корректуру Листа, и книга, как указывалось выше, была опубликована в виде отдельных статей в журнале «La France musicale», издаваемом Эскюдье.

Примечательно, что Лист пристально следил за изданием своего «Шопена». Он, который не очень-то заботился об окончательной редакции и отделке своих литературных статей, на этот раз, как мы уже видели из письма к Эскюдье, сам держал корректуру, хотя и был очень занят другими неотложными делами. Так, в письме к К. Витгенштейн от 27 января 1851 года он, перечисляя неимоверно большое количество дел, выпавших на его долю, ставит работу над корректурой «Шопена» на первое место; «Я буквально завален обязанностями: продолжение гранок *Шопена* с «Zal», которое мне бесконечно нравится в оттисках…»[236]Через четыре дня, 1 февраля 1851 года, он снова пишет Витгенштейн, прося и ее принять участие в корректуре гранок: «Завтра я вышлю Вам продолжение *Шопена,* чтобы Вы *не погибали* от праздности».[237] Вскоре Лист напоминает Витгенштейн о необходимости ускорить работу над корректурой «Шопена», а заодно сообщает ей о впечатлении, оставшемся у него после прочтения оттисков статей. «Поторопите немного гранки *Шопена»,* – пишет он ей в письме от [3] февраля 1851 года. – *«Шопен* произвел на меня в оттисках еще лучшее впечатление. Фразы кажутся мне теперь менее длинными и разбросанными, и я думаю, что эти статьи будут иметь успех».[238] Наконец, он настойчиво просит Витгенштейн дать «более точные инструкции» Беллони, который все время служит посредником между Листом и Эскюдье.

Следует также отметить, что Лист не перестал интересоваться судьбой своего труда и в дальнейшем после его опубликования (с небольшими исправлениями и добавлениями) отдельной книгой в 1852 году все у того же Эскюдье. Он, например, весьма ревниво

относился к отзывам о книге и неизменно сообщал их с теми или иными комментариями своей сотруднице.

Так, в письме от 22 августа 1855 года он с чувством удовлетворения приводит отзыв Ж. Санд, причем особенно подчеркивает ее мнение о том, что книга, несмотря на «пестроту» и «буйность» стиля, наполнена «очень хорошими вещами и очень красивыми страницами».[239]

Ему доставляют радость отзывы о книге французского историка Огюстена Тьерри и немецкого писателя Адольфа Штара.

Первый, после ознакомления с книгой, между прочим, писал Листу следующее: «Я должен за многое поблагодарить княгиню Витгенштейн, за ее очаровательный разговор, за удовольствие, которое она мне доставила, прислав Ваш очерк о Шопене и доклад о Вашем академическом учреждении.[240] Чтение этих двух сочинений очень меня заинтересовало. В одном есть *истинное чувство и удачные поэтические штрихи* (курсив мой. – *Я. М.);* в другом – хорошо разработанная история и очень изобретательные планы».[241]

Штар дает книге Листа на редкость восторженную характеристику, которую заканчивает проницательными словами: *«der Geist Heb voller Anerkennung des Genius durch den Genius" [„дух исполненного любви признания одного гения другим гением“)*.[242]

Листа тревожит некоторое забвение книги в шестидесятые и семидесятые годы, и он приветствует всякое событие, оказывающее благоприятный поворот на отношение к книге широких масс читателей. «Мне чрезвычайно приятно то, – пишет он К. Витгенштейн 1 января 1876 года, – что Вы мне сообщаете о польской биографии Шопена, тщательно составленной,[243] и о благоприятном повороте, который она оказала на нашего *Шопена»*.[244] И далее Лист весьма пространно излагает Витгенштейн своя планы переиздания книги, намечает пути ее исправления и переработки.

Получив согласие К. Витгенштейн на участие в этой переработке, Лист сразу же отвечает ей: «Я буду очень рад перечитать с Вами нашего *Шопена,* и от всего сердца благодарен Вам за Ваше доброе предложение. За два-три вечера мы закончим, без споров о литературных требованиях, чтение этого старого доброго труда…»[245]

Даже появление некоторых картин, изображающих смерть Шопена, Лист ставит в связь с соответствующей главой своего «Шопена». «Говорят, – пишет он К. Витгенштейн (15 июля 1876 года) об одной из таких картин, – что художник следовал повествованию маленького томика о Шопене, второе издание которого вскоре ожидают…»][246]

Да и после выхода в свет второго издания «Шопена», кстати, изрядно дополненного К. Витгенштейн, Лист не успокаивается и попрежнему продолжает интересоваться всем, что связано с книгой. Так. как уже говорилось выше, он напутствует Ла Мара в ее переводческом труде; следит за изданием книги на немецком языке, рекомендует включить немецкую версию книги в первый том своего «Собрания сочинений» и т. п. Чувствуется по всему, что он относится к этой книге по-особому, не так, как к другим своим литературным произведениям, придает ей первостепенное значение.

6

Отношение Листа к книге о Шопене становится вполне понятным, если только внимательно вчитаться в эту книгу и увидеть ее истинное содержание. Это – *первая* настоящая книга о Шопене. Это – книга больших мыслей, идей и чувств.

Уже один только простой перечень затронутых в ней проблем и вопросов говорит о многом. Мы находим здесь и постановку проблемы содержания и формы в искусстве, и рассуждение о *новом* в искусстве и характеристику различных жанров у Шопена (описание полонезов, мазурок, ноктюрнов, прелюдий), и указание на самоограничение Шопена в выборе музыкальных форм и звуковых средств, и многочисленные исторические экскурсы (о героическом духе старой Польши, о национальной одежде поляков, о генезисе ч первоначальном характере полонеза, о символике и драматизме мазурки, о характере и грации полек и др.), и целые лингвистические очерки (например, о польском языке). Мы встречаем здесь и блестящее описание поэтической игры Шопена, и указание на его истинное отношение к публике («большая» и «малая» публика, критика «мира салонов»), и рассуждение о правах и обязанностях художников (о столкновении художника с окружающей действительностью), наконец, превосходную характеристику личности Шопена (его внешний облик, самообладание, основные черты характера, суждения о различных музыкантах; его отношение к обществу, к соотечественникам, его любовь к природе и т. д.) и интересное описание отдельных этапов его жизненного пути (детство, юношеские годы, пребывание в Варшаве, жизнь с Ж. Санд, последние дни и т. п.). Причем через все это тематическое многообразие и пестроту суждений проходит лейтмотив, который связывает воедино разрозненные очерки: это – страстная любовь Шопена к своей родине, та любовь, которая оплодотворила его творчество и сообщила ему особый, ни с чем не сравнимый

характер.

Шопен – гениальный выразитель чаяний и надежд польского народа, величайший представитель польской музыкальной культуры, художник-патриот, – кому теперь не известны эти определения, встречающиеся почти в каждой книге о Шопене. А ведь было время, когда эти истины не были столь очевидны, ясны и определенны, когда далеко не все понимали национальное содержание музыки Шопена. Лист был первый, кто во всеуслышание сказал об истинно национальном характере творений Шопена, о том, что Шопен есть великий, гениальный художник польского народа. Именно эту главную сторону творчества Шопена и в разных аспектах подчеркивает неоднократно Лист в своей книге. Он говорит о Шопене, как о музыканте, «воплотившем в себе поэтическую сущность целой нации, независимо от всякого влияния школы…», смело заявляет, что национальная скорбь и страдания угнетенной Польши являлись основным стержнем его творчества. Он указывает, что Шопен «совместил в своем воображении, воспроизвел своим талантом поэтическое чувство, присущее его нации и распространенное тогда между всеми его современниками», и уделяет много внимания творческому общению Шопена е соотечественниками.

«Польские семейства, – пишет Лист, – приезжавшие в Париж, торопились познакомиться с ним, поэтому он продолжал посещать преимущественно круг, состоявший большей частью из его соотечественников. Через них он не только был постоянно осведомлен о всем, что происходило на родине, но и состоял в своего рода музыкальной переписке с нею. Он любил, чтобы приехавшие во Францию показывали ему новые, привезенные с собою стихи, арии, песни. Если ему нравились слова, он часто сочинял к ним новую мелодию, которая сразу становилась популярной в его стране, причем часто имя автора оставалось неизвестным».

Не раз говорит Лист и о близкой дружбе Шопена с Мицкевичем и другими польскими писателями.

Не случайно также после небольшого вступления общего характера Лист сразу же помещает в книге две большие главы, посвященные полонезам и мазуркам Шопена. Этим он опять-таки подчеркивает национальный характер его творчества, национальный генезис отдельных жанров и т. п.

Особенно ценным представляется открытое и смелое выступление Листа против российского самодержавия – оплота мировой реакции, благородная защита польского национально-освободительного движения. Не следует забывать, что это

движение, в условиях того времени, «приобретало гигантское, первостепенное значение с точки зрения демократии не только всероссийской, не только всеславянской, по и всеевропейской»[247]

Поистине нужно было обладать большим гражданским мужеством, чтобы в то время публично заклеймить Николая I и его приближенных. Не верьте самодержцу, – как бы говорит своим современникам Лист, – за его медоточивыми словами и внешней учтивостью скрываются жестокость и произвол. Это – «дикий зверь, лакомый, правда, до всякого вкусного меда цивилизации», но беспощадно давящий своими «тяжелыми лапами трудовых пчел»: «медведь, одевший белые перчатки за границей, спешит их бросить на границе».

Правда, Лист и здесь, не без помощи К. Витгенштейн, допускает ряд близоруких, ошибочных суждений о якобы «исконной антипатии поляков и русских», о склонности русских к «официальному рабству» и т. п.; при этом он игнорирует Радищева, декабристов и других вольнолюбивых представителей русского общества, бывших, кстати, и друзьями польских демократов. Лист также явно идеализирует панскую, «шляхетскую» Польшу, возвеличивая в выспренних и пылких романтических образах ее прошлое. Достаточно нудные и пространные рассуждения об одежде, нравах и т. п. вещах, принадлежащие, несомненно, перу К. Витгенштейн, ослабляют остроту благородного публицистического выступления Листа в защиту польского освободительного движения.

Но основная линия книги остается все же непоколебленной: Шопен – выразитель чувств и мыслей всего польского народа, который жил собственной полной, хотя и многострадальной жизнью; в мрачные времена польской неволи музыка Шопена пробуждала самые лучшие человеческие чувства.

Следует сказать, что эта мысль Листа была его сокровенной мыслью, с которой он не расставался всю свою жизнь. Мы встречаем ее, в той или иной форме, во многих письмах Листа. Так, в письме, написанном в сентябре 1868 года, Лист говорит о творениях Шопена: «Сердце Польши находится там, со всем его очарованием, его экзальтацией и его страданиями».[248] В письме к К. Витгенштейн от 24 апреля 1875 года он пишет, что «до настоящего времени Польша имела лишь одного великого музыканта – Шопена», который, хотя «писал только для фортепиано», сумел «увеличить и усовершенствовать лиризм и очарование патриотической музы».[249]

О том же свидетельствует и письмо Листа к известному пианисту и редактору сочинений Шопена Герману Шольцу,

которому Лист советует для лучшего выявления национального духа творений Шопена поместить полонезы и мазурки обязательно в первом томе Собрания сочинений. «Шопен, – пишет Лист Шольцу, – обворожительный музыкальный гений рыцарски-героической Польши. Этот главный характер должен ясно выступать при распределении его произведений. Следовательно, *первый том:* Полонезы, Мазурки и Фантазия на польские темы». [250]

Наиболее значительными и интересными разделами книги, несомненно, являются центральные главы – «Виртуозность Шопена» и «Личность Шопена». Они в большей своей части написаны самим Листом и содержат целый ряд верных и плодотворных мыслей.

В главе «Виртуозность Шопена» Лист дает яркую характеристику игры Шопена, прекрасно говорит о «неизъяснимом обаянии его поэтического дара» – «обаянии неуловимом и проникновенном, вроде… аромата вербены…»; он пишет об удивительно гибких исполнительских образах Шопена, о «небывалом колорите» и «высоком совершенстве» его техники, о несравненной легкости и прозрачности его туше и т. п. Особенно выделяет Лист своеобразную ритмическую манеру игры Шопена, известную под названием *rubato,* и мастерски описывает ее.

«У него мелодия колыхалась, как челнок на гребне мощной волны, или, напротив, выделялась неясно, как воздушное видение, внезапно появившееся в этом осязаемом и ощутимом мире. Первоначально Шопен в своих произведениях обозначал эту манеру, придававшую особенный отпечаток его виртуозному исполнению, словом *tempo rubato:* темп уклончивый, прерывистый, размер гибкий, вместе четкий и шаткий, колеблющийся, как раздуваемое ветром пламя, как колос нивы, волнуемый мягким дуновением теплого воздуха, как верхушки деревьев, качаемых в разные стороны порывами сильного ветра.

«Но это слово не объясняло ничего тому, кто знал, в чем дело, и не говорило ничего тому, кто этого не знал, не понимал, не чувствовал; Шопен впоследствии перестал добавлять это пояснительное указание к своей музыке, убежденный, что человек понимающий разгадает это „правило неправильности“. Поэтому все его произведения надо исполнять с известной неустойчивостью в акцентировке и ритмике, с тою *morbidezza* [мягкостью], секрет которой трудно было разгадать, не слышав много раз его собственного исполнения. Он старался, казалось, научить этой манере своих многочисленных учеников, в особенности своих соотечественников, которым преимущественно перед другими хотел передать обаяние своих вдохновений».

Однако исполнительское искусство Шопена вовсе не ограничивается мягкой и нежной поэзией. Лист подчеркивает, что Шопен умел воссоздавать и трагические образы, которые нередко были окрашены у него национально-патриотическим колоритом. «Иной раз, – пишет Лист, – из-под пальцев Шопена изливалось мрачное, безысходное отчаяние, и можно было подумать, что видишь ожившего Джакопо Фоскари Байрона, его отчаяние, когда он, умирая от любви к отечеству, предпочел смерть изгнанию, не в силах вынести разлуки с Venezia la bella [прекрасной Венецией]!»

Сравнение с Джакопо Фоскари не случайно. Оно нужно Листу для того, чтобы подчеркнуть патриотический характер исполнительского искусства Шопена. Ибо этот герой байроновской трагедии олицетворяет собой беззаветную любовь к родине – любовь сильнее смерти.

В этой же главе Лист с горечью говорит о «печальной» участи художника в буржуазном обществе. Он выступает с целым обвинительным актом против так называемого «высшего света», против «мира салонов», который «упрямо протежирует только растущим посредственностям» и низводит искусство до положения ремесла.

«Высший свет, – пишет Лист, – ищет исключительно лишь поверхностных впечатлений, не имея никаких предварительных знаний, никаких искренних и неослабных интересов ни в настоящем, ни в будущем, – впечатлений настолько мимолетных, что их скорее можно назвать физическими, чем душевными. Высший свет слишком занят мелочными интересами дня, политическими инцидентами, успехами красивых женщин, остротами министров без портфелей и заштатных злопыхателей… злословием, похожим на клевету, и клеветой, похожей на злословие; он от поэзии и от искусства требует лишь эмоций, которые длятся несколько минут, иссякают за один вечер и забываются на следующий день!»

С беспощадной иронией отзывается Лист об артистах, «завсегдатаях» этого уродливого «высшего света», – тщеславных, угодливых, потерявших «гордость и терпение».

С подлинным пафосом говорит Лист об унизительном положении искусства в буржуазном обществе:

«Искусство, высокое искусство, стынет в гостиных, обтянутых красным шелком, теряет сознание в светло-желтых или жемчужноголубых салонах. Всякий истинный художник чувствует это, хотя не все умеют отдать себе в этом отчет».

Приговор Листа беспощаден. «Мир салонов» душит искусство; люди «высшего света», так называемая «малая

публика», не являются подлинными ценителями искусства; они не в состоянии уследить «за мыслью артиста, за полетом фантазии поэта»; они «их беспощадно и бессовестно эксплуатируют ради развлечения, хвастовства и тщеславия». Лист прямо, не в бровь, а в глаз, говорит: «Выскочки, которые спешат оплатить исполнение своих тщеславных прихотей, измеряя свое достоинство количеством выбрасываемых денег, напрасно слушают во все уши и смотрят во все глаза, – им не понять ни высокой поэзии, ни высокого искусства».

В этой связи Лист ставит вопрос о так называемом «аристократизме» Шопена. Он признает, конечно, что в силу особенностей своего исполнительского дарования Шопен не мог сразу «поразить массу», что он «брал с собою» в высшие сферы искусства «только избранных друзей». Но вместе с тем Лист решительно возражает против слишком поспешных, ложных представлений об аристократических вкусах Шопена и об аристократических тенденциях его искусства. Он говорит, что Шопену в действительности была нужна не удушающая тепличная атмосфера салонов, а широкое признание, что, боясь «большой публики», он в то же время всеми силами к ней тянулся, «нуждался в ней».

«Зачем скрывать? – писал Лист. – Если Шопен страдал, не принимая участия в публичных торжественных турнирах, где триумфатор награждается народными овациями, если он испытывал угнетенное состояние, видя себя как бы вне круга, – так это потому, что он не слишком рассчитывал на то, чем обладал, и не мог легко обойтись без того, чего ему недоставало.

«Робея перед „большой публикой“, он – видел прекрасно, что она, относясь серьезно к своему суждению, заставляла и других с ним согласиться, тогда как „малая публика“ – мир салонов – является судьей, начинающим с того, что не признает собственного авторитета: сегодня там курят фимиам, завтра отрекаются от своих богов…

«Эта хваленая „малая публика“ может в один прекрасный день создать *успех;* однако этот *успех,* пусть даже головокружительный, на деле длится столько же, как восхитительное опьянение от пенистого кашемирского вина из лепестков розы и гвоздики. Этот *успех* эфемерен, слаб, непрочен, нереален, ежечасно готов испариться, так как часто неизвестно, на чем он основан. Напротив, широкая публика, тоже часто не отдающая себе отчета, почему и чем она восхищена, потрясена, наэлектризована, попросту захвачена, – она включает в себя по крайней мере «знатоков», которые знают, что творят и почему именно так говорят…

«Шопен, повидимому, много раз спрашивал себя не без потаенной досады: насколько избранное общество салонов может своими скупыми аплодисментами возместить массы… Кто умел читать на его лице, мог догадаться, сколько раз Шопен замечал, как среди этих красивых господ, завитых и напомаженных, среди прекрасных этих дам, декольтированных и надушенных, никто его не понимает. Еще меньше он был уверен в том, что те немногие, кто его понимал, понимали хорошо.

«Следствием этого была неудовлетворенность, недостаточно ясная, быть может, для него самого, по крайней мере в отношении ее подлинного источника, однако тайно его снедавшая».

Не ясно ли, насколько проницателен был Лист, ставя вопрос о Шопене именно таким образом, насколько больше и глубже понимал он Шопена, чем многие другие современники.[251] Ведь даже Ж. Санд, близко знавшая и любившая Шопена, была не свободна от ложных представлений о Шопене.

Правда, Лист почему-то считает нужным прибегнуть к авторитету «просвещенных патрициев»: «…художник, – говорит он, – выиграл бы больше всего, вращаясь в обществе „просвещенных патрициев“. Он даже цитирует R этой связи реакционного философа и политического деятеля де Местра, сказавшего как-то: „Прекрасное – это то, что нравится просвещенному патрицию!“ Но, к чести Листа, сразу же после этого тезиса он дает и антитезис, „…за редким исключением артист меньше выигрывает, чем теряет, если пристрастится к обществу современной знати“. Лист считает невозможным умолчать о разлагающем, развращающем влиянии знати на артиста, об эксплуатации его таланта „на верхах и низах аристократической лестницы“. Он решительно выступает против „эгоистического самодовольства“, „гнусного потакания очередной злобе дня, изящному пороку, модной безнравственности, царящей деморализации“.

Недоумение и сомнение вызывают туманные рассуждения Листа об искусстве, как о какой-то самодовлеющей стихии, как об одном из проявлений «вечной красоты», мысли о постижении добра через красоту и т. п. Современный читатель без большого труда разберется в этих наивных, устаревших суждениях и. отбросив идеалистическую оболочку, сможет оценить их реалистическое зерно – стремление к высокому искусству.

В конце главы «Виртуозность Шопена» Лист помещает описание одного *вечера* у Шопена, которое не раз вызывало нарекания со стороны самых разных лиц. Конечно, в описание этого вечера Лист кое-что внес от себя; быть может, он даже

соединил в одно целое цепь своих разрозненных воспоминаний. И, пожалуй, можно согласиться с биографом Шопена Ф. Никсом, который говорит, что здесь у Листа много «поэтической вольности». Но нельзя подвергать сомнению все, что содержится в этом эпизоде: *вечер* у Шопена не был только плодом литературной фантазии. Когда Ж– д'Ортиг, одним из первых прочитавший рукопись книги, попробовал возразить Листу и усомниться в правдивости описания вечера, Лист решительно ему возражал и совершенно ясно мотивировал помещение этого эпизода в книге:

«Что касается моего шопеновского вечера, – писал Лист д'Ортигу, – то я не хочу от него отказываться. Он вовсе не придуман, а в действительности имел место, в два приема… с персонажами, которых я попытался охарактеризовать по-своему. И я полагаю, что такие подробности придутся по вкусу публике, для которой и предназначается сочинение подобного рода; публика эта состоит не из обычных читателей журналов и не из тех, кто вдумчиво читает книги, а представляет собой нечто среднее между тем и другим…»[252]

В главе «Личность Шопена» Лист достигает еще большей глубины» характеристике творческого облика Шопена. Эш, несомненно, вершина книги, и не случайно именно данная глава не раз публиковалась отдельно – в журналах и специальных оттисках. В ней. правда, содержится немало ошибочных идеалистических рассуждений о «божественной сущности» искусства, о «вечно прекрасном» и т. и. Больше того: Лист здесь пишет, что «искусство сильнее художника», что «его типы и герои живут жизнью, не зависящей от его нерешительной воли, так как представляют собою одно из проявлений вечной красоты».

Но наряду с этим Листом великолепно обрисована личность Шопена. До сих пор во многих деталях эта характеристика остается непревзойденной. Превосходно очерчен внешний облик Шопена; метко подмечен глубокий контраст между внутренней страстностью, могучей стихийной силой вдохновения и внешней сдержанностью, физической слабостью, замкнутостью. Очень правильно замечание, что Шопен был натурой глубоко цельной, что он «не разменивал жизни на частности, неясные и несущественные», и вообще был человеком благородным, бескорыстным, обладавшим тонким чувством.

В то же время Шопен не уклонялся от «всяких связей, отношений, от всякой дружбы, которая пожелала бы увлечь его за собой и затянуть в более шумные и беспокойные сферы». У него были обширные знакомства не только среди своих соотечественников, но и в парижском художественном мире.

Упомянем, например, Ж. Санд, Гейне, Делакруа, Берлиоза, Полину Виардо, Мейерсера и, наконец, самого Листа.

Великолепно охарактеризованы и эстетические вкусы Шопена, его художественные симпатии и антипатии. Лист весьма тонко сопоставляет широту кругозора Шопена, его жадность к всевозможным впечатлениям, с очень строгими эстетическими требованиями, почти «сибаритским пуризмом».

Шопен действительно жил в «избранном» кругу художников. В центре этого круга стоял Моцарт. «Моцарт в его глазах был идеалом, поэтом par excellence, так как реже всех других спускался на ступени, отделяющие благородство от вульгарности».

Рядом с Моцартом Шопен всегда ставил Баха. Шопен понимал и значение Бетховена, высоко ценил ряд его произведений. Вместе с тем, далеко не все черты бетховенокой музыки казались ему привлекательными. «При всем его восхищении творениями Бетховена, – пишет Лист, – некоторые части их представлялись ему слишком грубо скроенными. Их структура была слишком атлетической, чтобы ему нравиться, ярость Бетховена ему казалась чрезмерно рычащей. Он находил, что страсть в них слишком близка к катаклизму; львиная природа, оказывающаяся в каждой их фразе, ему казалась слишком материальной…»

Лист также дает понять, что Шопена всегда шокировали «романтические преувеличения», что по этой причине он не любил творений Берлиоза и самого Листа. «Он, – пишет Лист, – отвергал неистовую и необузданную сторону романтизма; ему были невыносимы ошеломляющие эффекты и безумные излишества». Этих «излишеств» он не признавал даже у Делакруа, которого чрезвычайно высоко ставил и любил как человека.

Все же, – и Лист это подчеркивает, – Шопен был композитором-романтиком, который «всецело примкнул» к новой музыкальной школе и «был одним из тех, кто выказал наибольшую настойчивость, чтобы освободиться от ига рабских правил общепринятого стиля, отказываясь, вместе с тем, от шарлатанских приемов, заменявших старые заблуждения новыми, более досадными, так как экстравагантность более раздражает и более невыносима, чем монотонность». Лист правильно подмечает, что Шопен своим огромным авторитетом в кругах романтиков удерживал последних от многих крайностей. «Шопен, – пишет Лист, – был нам опорой своей твердостью убеждений, своим спокойствием и непоколебимостью». «Он обладал огромной уверенностью суждения».

Много интересного сообщает Лист и о привязанности Шопена

к родным, о его трогательной любви к природе, о его отношении к различным общественным течениям, религиозным учениям и т. д. Он передает также любопытные подробности некоторых бесед Шопена, ряд его остроумных замечаний.

Однако далеко не все здесь соответствует действительности. Так, мнение Листа о «религиозности» Шопена и его приверженности к католицизму противоречит некоторым общеизвестным фактам, например, весьма вольным, «богохульным» суждениям Шопена в дневнике или его ироническому отзыву о последователях ксендза Товянского. Противоречит фактам творческой деятельности Шопена, – «пушкам, скрытым среди роз», – и мнение Листа об антипатии Шопена к революционному движению.

Неверно и утверждение Листа о выборе Шопеном себе погребальной одежды. Это явно не в характере Шопена и к тому же расходится с ответом на двенадцатый пункт опубликованного выше вопросника.

Но в целом, – повторяем, личность Шопена охарактеризована в данной главе блестяще; мы можем составить по ней отчетливое представление о его художественных взглядах, о его отношении к различным явлениям жизни и искусства. Перед нами – облик живого Шопена со всеми его особенностями и противоречиями.

Много любопытного содержится и в обширном примечании о «гармоничности и музыкальности» польского языка, помещенном в конце главы. Обращает на себя внимание отзыв о «благозвучности и чувствительности» русского языка, а также о «прекрасных стихах Жуковского и Пушкина». Нет сомнения, что здесь сказывается влияние К. Витгенштейн, превосходно знавшей и высоко ценившей русскую литературу.

Значительно меньший интерес представляют три последние биографические главы книги; в них больше всего неточностей, натянутых сопоставлений; встречаются и ненужные отступления от темы.

Особенно спорной и претенциозной представляется глава «Лелия», в которой рассматриваются отношения Шопена и Ж. Санд, причем порой в искаженном свете. Трудно, например, понять, зачем понадобилось Листу пояснять поступки и взгляды Шопена цитатами из романа Ж. Санд «Лукреция Флориани» (в этом романе, как известно, под именем Лукреции Флориани выведена сама Ж. Санд, под именем князя Кароля – Шопен). Ведь сам же Лист признавал, что характер князя Кароля описан в романе, хотя и довольно «изящно», «тонко», но «с меланхолической злобностью».[253] Остается предположить, что и эти цитаты, вместе с сопровождающими их претенциозными

комментариями, введены в текст К. Витгенштейн.

Вряд ли также можно до конца согласиться с главой, посвященной последним дням Шопена, хотя многое здесь написано с подлинным чувством и тактом. Лист использовал в своем описании последних дней Шопена преимущественно «воспоминания» ксендза Александра Еловицкого, одного из самых реакционных представителей польской эмиграции в Париже. Вместо того, чтобы как-то развенчать Еловицкого, не постеснявшегося явиться к тяжело больному Шопену без всякого приглашения, с целью вернуть вольнолюбивого и, по словам самого Листа, «прервавшего сношения» с богом Шопена в лоно католической церкви, – Лист, напротив, всячески восхваляет действовавшего иезуитскими методами аббата. Кстати, Лист и впоследствии не отказался от своей ошибочной точки зрения. Когда на картине одного польского художника, изображавшей смерть Шопена, он не увидел фигуры аббата Еловицкого, то сразу же поспешил поделиться своими мыслями с К. Виттенштейн. «Я не знаю, – писал он ей в письме от 19 февраля 1877 года, – почему в картине забыт аббат Еловицкий…» По мнению Листа, этого аббата надо было сделать чуть ли не центральной фигурой картины![254]

Несмотря на все эти промахи и досадные преувеличения, и в биографических главах содержится немало свежих мыслей, метких наблюдений и тонких оценок. Интересно, например, описаны юношеские годы Шопена (хотя и здесь автор весьма неумеренно пользуется цитатами из «Лукреции Флориани» и допускает ряд неточностей), первые концерты Шопена в Париже, общение Шопена с польскими эмигрантами и др. Лист правильно поступает, когда в начале главы «Юность Шопена» указывает только год рождения Шопена и дает понять, что более точная дата рождения не зафиксировалась даже в памяти самого Шопена. Действительно, до сих пор по поводу этой даты существуют серьезные разногласия. Одни считают неопровержимо доказанным, что Шопен родился 1 марта 1810 года,[255] другие указывают иную дату: 22 февраля 1810 года; в прошлом не раз выдвигались предположительно и некоторые другие даты. Лист поступил очень мудро и осторожно, обозначив в своей книге только год рождения Шопена.

Особо следует остановиться на разбросанных в разных местах книги кратких характеристиках произведений Шопена.

Приведем, например, проницательное замечание Листа по поводу полонезов Шопена: «В некоторых *полонезах* Шопена слышится как бы твердая, тяжелая поступь людей, выступающих с доблестной отвагой против всего самого наглого и

несправедливого в судьбе человека».

Или его тонкое суждение о *Larghetto* из концерта *f-moll:*

«Вся эта часть – идеал совершенства. Чувство, ее проникающее, то лучезарное, то полное печали, вызывает в воображении залитый светом прекрасный пейзаж в какой-либо счастливой Темпейской долине, которую избрали местом для горестной повести или хватающей за душу сцены. Будто неизбывное горе постигло человеческое сердце перед лицом несравненного великолепия природы. Этот контраст поддерживается слиянностью звуков, переливами нежнейших красок; ни одна резкая и грубая черта не нарушает трогательного впечатления, производимого целым; оно печалит радость и в то же время просветля ет печаль».

Превосходно говорит Лист и о похоронном марше из сонаты *b-moll:*

«Возникает чувство, что не смерть одного лишь героя оплакивается здесь,… а пало все поколение, оставив после себя только женщин, детей и священнослужителей. Античное понимание горя здесь исключено полностью. Ничто не напоминает неистовства Кассандры, самоуничижения Приама, исступления Гекубы, отчаяния троянских пленниц. Пронзительные крики, хриплые стоны, нечестивая хула, яростные проклятия ни на мгновение не возмущают здесь надгробного плача».

Поразительно глубока и верна характеристика полонеза *fos-moll.*

«Основной мотив неистов, зловещ, как час, предшествующий урагану; слышатся как бы возгласы отчаяния, вызов, брошенный всем стихиям. Беспрерывное возвращение тоники в начале каждого такта напоминает канонаду завязавшегося вдали сражения. Вслед бросаются, такт за тактом, странные аккорды. У величайших композиторов мы не знаем ничего подобного поразительному эффекту, который производит это место, внезапно прерываемое сельской сиеной, мазуркой идиллического стиля, от которой как бы веет запахом мяты и майорана! Однако, не в силах изгладить воспоминания о глубоком горестном чувстве, охватившем слушателя, она. напротив, усиливает ироническим и горьким контрастом тягостные его переживания, и он даже чувствует… облегчение, когда возвращается первая фраза и с ней величественное и прискорбное зрелище роковой битвы, свободное, по крайней мере, от докучного сопоставления с наивным и бесславным счастьем! Как сон, импровизация эта кончается содроганием, оставляющим душу под гнетом мрачного отчаяния».

Если Лист находит удачными образные сравнения и характеристики произведений Шопена, сделанные другими лицами, то он их приводит в сносках. Так, по его настоянию, были включены в книгу (во втором издании) описания некоторых прелюдий Шопена, принадлежащие Карлу Залускому. В письме к К. Витгенштейн от 28 августа 1877 года Лист, между прочим, пишет: «Kunststudie zum Verständnis Chopins» Залуского мне очень нравится. Это – произведение поэта-музыканта тонкого склада и отменного вкуса. Во втором издании нашего *Шопена* я хочу процитировать несколько очень удачных сравнений и живых остроумных комментариев Залуского…»[256]

Однако наряду с удачными суждениями и характеристиками в книге встречаются и кое-какие неправильные замечания о некоторых произведениях Шопена. Так, Лист, вполне обоснованно считая Шопена непревзойденным *миниатюристом,* столь же необоснованно умаляет значение Шопена как творца произведений крупной формы. «Он написал, – говорит Лист, – великолепные *концерты* и прекрасные *сонаты;* однако не трудно усмотреть в этих созданиях проявления скорее воли, чем вдохновения. У него была могучая фантазия, стихийное вдохновение; оно требовало полной свободы». Попытки Шопена в области создания крупной формы, по мнению Листа, «не увенчались полным успехом». С этим, конечно, нельзя согласиться; сонаты Шопена стоят, по глубине мысли и вдохновению, никак не ниже его прелюдий, ноктюрнов и других произведений малой формы.

Заблуждается Лист и в том, что поздние произведения Шопена, в частности «Полонез-фантазия», отмечены печатью «болезненной раздражительности», «нервозной и беспокойной чувствительностью», «лихорадочным беспокойством» и поэтому слабее других произведений. На самом деле произведения последних лет как раз принадлежат к числу самых выдающихся шедевров Шопена.

К чести Листа надо сказать, что он сам впоследствии осознал свою ошибку и мужественно признал ее. В письме к К. Витгенштейн от 1 января 1876 года он пишет, делясь планами по переизданию книги, следующее: «Как и Вы, я думаю, что в новом издании Гертеля надо изменить или добавить немного слов. Я буду настаивать только на одном пункте, искренне сознавая свою прежнюю ошибку. В 1849 году я еще не понимал всей внутренней красоты последних произведений Шопена: Полонеза-фантазии, Баркаролы – и я проявлял некоторую сдержанность в отношении их болезненного тона. Ныне я ими безоговорочно восхищаюсь, несмотря на педантство некоторых критиков с недостаточным

слухом…

«Не ставя знака равенства между последними сочинениями Шопена и произведениями Бетховена третьего периода, которые долгое время приписывались его глухоте и заблуждениям его ума, я утверждаю, что они не только исключительны, но и очень гармоничны, вдохновенны и художественно пропорциональны; со всех точек зрения они находятся на высоте чарующего гения Шопена. Никто другой не сравнится с ним. Он сияет один единственный в небесах искусства. Его нежность, его грация, его слезы, его энергия и его порывы – принадлежат только ему».[257]

К сожалению, К. Витгенштейн, вместо того, чтобы изменить формулировку соответствующего места книги в духе пожеланий Листа, попросту прибавила небольшое заключение к первой главе, начинающееся со слов: «Но перестают ли его творения быть прекрасными?…» В результате во втором издании оказались помещенными два противоположных мнения о поздних сочинениях Шопена, высказанные с одинаковой силой и убежденностью.

7

Книга о Шопене создавалась в те годы, когда Лист был уже не молод и имел большой жизненный и художественный опыт. Her сомнения, что ее важнейшие идеи возникли у него не случайно и не сразу; они выкристаллизовались в процессе многолетней творческой практики. Некоторые же особенно дорогие ему мысли Лист пронес через все этапы своей противоречивой жизни.

Естественно, что книга Листа о Шопене вызывает по меньшей мере двойной интерес, – и как книга о Шопене и как книга о самом Листе. Почти всюду, где Лист характеризует искусство Шопена, он, в сущности, говорит и о своем искусстве, о своем отношении к жизни, к людям, о своих творческих целях.

Например, все, что относится к внутренней трагедии Шопена, чувствующего себя одиноким в буржуазном обществе, – среди «высшего света» и «мира салонов», – в одинаковой степени, если не в большей, относится и к самому Листу. Не меньше, чем Шопен, Лист страдал от «продажной моды», – «спекулирующей, проворной, наглой куртизанки, которая претендует водворить на Олимпе великосветские салоны». Он познал и боль морального унижения, и горечь разочарования, обиду и стыд. Он испытал муки долгого ожидания и унизительных протекций. Не избежал он также «мудрых» советов услужливой посредственности, равнодушия «сытой» публики. Словом, и его грудь дышала отравленной атмосферой салонов. В облике Шопена Лист дает

как бы обобщенный портрет художника-романтика, ненавидящего пошлость буржуазной жизни.

В такой же степени относится к Листу все то, что говорится в книге о новаторстве Шопена. И Лист входил в жизнь, в музыку как художник-новатор; и он старался облечь «в новые формы… чувства, ранее не получавшие выражения». Мы знаем, каким ожесточенным нападкам подвергались его лучшие произведения, с каким сопротивлением осуществлял он свои, ныне общепризнанные новаторские идеи. В нем всегда была необычайно сильна жилка борца и пропагандиста нового, почти каждое его крупное произведение преследовало определенную цель – вводило в музыку новые оригинальные средства и пролагало ей новые пути.

Подобно Шопену Лист воевал с художниками, которым была знакома только та колея, по которой она шли, те образы, которые пользуются признанием и почетом в догматических школах. В этом он видел причину того, что оригинальное часто не признается, а, напротив, осуждается, в то время как шаблонное и обыденное принимается с радостью. В этом он видел причину неверной оценки истинно прекрасных произведений.

Подобно Шопену Лист отвергал уступки ограниченному и мелочному вкусу, который является, как правило, вкусом ученых педантов. Он не признавал постоянной оглядки на так называемые испытанные временем ремесленные приемы, не отвечающие душевным запросам.

Наряду с этим Лист» нал, что есть грань в новаторстве, которую нельзя преступать безнаказанно, что, продвигаясь вперед без оглядки на старое, можно легко дойти до абсурда.

Даже в отдельных мелких деталях характеристики Шопена раскрываются взгляды и вкусы самого Листа. Когда, скажем, он пишет об «упреках» (в адрес Шопена) «педантов» по поводу недостатка полифонии и комментирует, что Шопен «мог бы с усмешкой возразить, что полифония, будучи одним из самых изумительных, мощных, чудесных, выразительных, величественных средств музыкального гения, является, в конце концов, лишь *одним* из многих средств и способов выразительности, одной из стилистических форм искусства; что она присуща такому-то автору, более обычна в такую-то эпоху или в такой-то стране, поскольку данному автору, данной эпохе, данной стране она была нужна для выражения их чувств», что «если природа ею гения и сущность выбранных им сюжетов не требует этих форм, не нуждается в этих средствах, он их оставляет в стороне, как оставляет в стороне флейту, бас-кларнет, большой барабан или виоль д'амур, когда них нет

необходимости», – то тем самым он отводит и порицания в недостатке полифонии, которые неоднократно делали ему самому.

Когда Лист пишет о том, что Шопену «мы обязаны более широкой формой расположения аккордов», «хроматическими и энгармоническими изощренностями», «маленькими группами „украшающих“ нот, падающих капельками радужной росы на мелодическую фигуру», и т. п., то он, несомненно, имеет косвенно в виду и самого себя.

Так, несмотря на разбросанность мыслей, неровность изложения, противоречивость и спорность отдельных суждений, получилась книга большого обобщающего значения. Она не только раскрывает нам облик Шопена, но и дает возможность постичь эстетические воззрения самого Листа. Больше того: она как бы резюмирует основные устремления художественной мысли романтической эпохи. Эта книга уже давно справедливо признана одной из своеобразнейших книг музыкальной литературы.

Я. Мильштейн

notes

Примечания

1

Книга была написана Листом более ста лет тому назад. Ныне место Шопена среди величайших мировых композиторов никем и нигде не подвергается сомнению.

2

Лист называет имена художников разных направлений и школ искусства, разных творческих индивидуальностей и мироощущений: итальянцев – *Рафаэля* (1483–1520) и *Микеланджело* (1475–1564); французов – *Энгра* (1780–1867) и *Делакруа* (1798–1863); немцев – *Корнелиуса* (1783–1867) и его ученика *Каульбаха* (1805–1874).

3

Примером «легкости оркестрового переложения прекраснейших вдохновений» Шопена могут служить оркестровое переложение выдающимся русским композитором А. Глазуновым полонеза *A-dur* Шопена и его же целая сюита «Шопениана».

4

Труба в древнегреческой мифологии была атрибутом богини победы, славы.

5

Рейсдаль, Якоб (1628–1682) – известный голландский пейзажист. Небольшой размерами, глубоко впечатляющий, романтический его пейзаж «Еврейское кладбище» – один из шедевров Дрезденской галереи.

6

Рубенс, Петер Пауль (1577–1640) – великий фламандский живописец.

7

Тинторетто, Якопо (1518–1594) – знаменитый венецианский художник.

8

Ларошфуко, Франсуа (1613–1680) – французский писатель, игравший видную роль в движении «фронды» против роста абсолютизма. Его «Maximes morales» (1665) – ряд четких, сжатых афоризмов по моральным вопросам.

В первом издании книги Лист здесь ссылается на Беранже: «В литературе разве Беранже не великий поэт, хотя он и ограничивал свою мысль узкими размерами песни?» Неясно, показалось ли впоследствии Листу неприемлемым упоминание о вольнодумном поэте, или ссылка на афоризмы Ларошфуко представлялась ему в данном контексте более убедительной.

9

Уланд, Людвиг (1787–1862) – немецкий поэт-романтик, писавший баллады и песни.

10

Петефи, Шандор (1823–1849) – крупнейший венгерский революционный поэт, деятельный участник революции 1848 г., автор облетевшей всю страну «Национальной песни». Все творчество Петефи носит глубокую печать демократизма и народности.

11

Петрарка, Франческо (1304–1374) – великий итальянский поэт, автор всемирно известных сонетов и канцон.

12

«Африка» – забытая ныне эпопея на латинском языке, посвященная завоеванию Римом Карфагена, за которую Петрарка был увенчан лаврами в римском Капитолии. Чтение сонетов вдохновило Листа на сочинение «Трех сонетов Петрарки» для голоса с фортепиано и для одного фортепиано.

13

Франц, Роберт (1815–1892) – немецкий композитор, сочинявший преимущественно песни; творчество Фран ца Лист несколько переоценивал.

14

Лафонтен, Жан (1621–1695) – французский поэт, автор басен и сказок.

15

Мицкевич, Адам (1798–1855), величайший польский поэт, положил в 1822 г. основание романтической школе в польской литературе сборником «Баллад и романсов», развил это направление поэмами из прошлого Литвы – «Гражина» (1823) и «Конрад Валленрид» (1828), – прославляющими самоотверженный подвиг во имя свободы родного народа. Лирико-драматическая поэма «Дзяды» (1823–1832) посвящена обличению несправедливости и жестокости господствующего строя Шедевр польской литературы поэма «Пан Тадеуш» (1834), правдиво, реалистически рисующая жизнь, быт и нравы польской шляхты, проникнута горячей любовью к родине, к родной природе.

16

Оссиановские красавицы – об Оссиане см. примечание ниже.

17

Темпейская долина – живописная долина в Фессалии, окруженная горами вместе с Олимпом

18

Лист, называя сонату с похоронным маршем *первой* сонатой Шопена, упускает из внимания юношескую сонату *c-moll* соч. 4.

19

Приам, но греческой мифологии, последний царь Трои (Илиоиа), тяжко переживавший гибель в бога своего сына Гектора; *Гекуба* – его жена; *Кассандра* – его дочь, зловещая прорицательница.

20

Говорится о графине *Мари д'Агу* (1805–1876) – французской писательнице (писала под псевдонимом Даниэль Стерн), подруге Листа в период его «Годов странствий» (путешествия по Швейцарии и Италии) и матери трех его детей.

21

Жан Поль (1763–1825) – псевдоним немецкого писателя Иоганна Пауля Рихтера, творчество которого очень ценилось романтиками (Шуманом, Э. Т. А. Гофманом).

22

Собеский, Ян (1624–1696) – польский полководец, избранный королем Польши. В 1683 г. разбил турецкую армию, осаждавшую Вену, и этим спас Австрию от опасности турецкого завоевания.

23

Общеизвестно, сколькими прославленными именами обогатила Польша церковный календарь и мартиролог. Рим присвоил ордену тринитариев *(Frères ae la Rédemption),* имевшему своим назначением выкупать христиан, попавших в неволю к неверным, исключительную привилегию для этой страны носить на белой одежде красный пояс – в память большого числа мучеников, происходивших преимущественно из пограничных поселений, вроде Каменец-Подольска.

24

Веронезе, Паоло (1528–1588) – итальянский художник венецианской школы, отличающийся ярким колоритом и декоративностью письма.

25

В Англии сохранилась еще память о костюме князя Николая Эстергази на коронации Георга IV; костюм этот стоил несколько миллионов флоринов.

26

Белый орел на амарантовом (малиновом) фоне изображался на гербе Польши; скачущий *витязь (pogoń)* – на гербе Литвы.

27

После осуждения убийц св. Станислава, краковского епископа, их потомкам в течение нескольких поколений было запрещено носить амарантовый цвет. *Св. Станислав* – епископ Кракова, живший в XI веке; поддерживаемый папой, он выступал против короля, налагал интердикты (отлучения от церкви); убит по приказу короля Болеслава II; церковью был признан святым.

28

Некогда примасы [*Примасы* – высшие католические духовные лица, главные епископы.], епископы, прелаты принимали участие в полонезах, занимая первое место во время первых туров. Приличия не допускали брать у них даму, сменяя их; выжидали, пока они, закончив тур вокруг зала, проведут даму до ее места, прежде чем ее оставить. Затем церковные сановники оставались простыми зрителями, а танец продолжался. В последнее время, когда исчезло тонкое умение жить, присущее этим особенным нравам, под влиянием частых сношений с другими народами, когда духовенству предписана была во всех странах строжайшая сдержанность, церковники перестали принимать участие в национальном ганце и даже появляться на балах, ранее обычно начинавшихся ими.

29

Пиндар – древнегреческий поэт хоровой лирики V века до нашей эры. *Оссиан* – легендарный шотландский певец, под именем которого английский поэт Джемс Макферсон издал (1762–1765) поэмы-баллады меланхолического характера – обработку древне-кельтских народных преданий.

30

Переводы на русский язык поэмы А. Мицкевича «Пан Тадеуш» (Н. Берга) стали печататься (в отрывках) с 1845 г. Полный перевод Н. Берга был издан в 1875 г. Перевод В. Г. Бенедиктова был напечатан в 1882 г. В советское время издан новый перевод С. Мар (Аксеновой) во 2-м томе собрания сочинений А. Мицкевича, Гослитиздат, 1949.

31

Чайковский, Михаил (1801–1886) – польский писатель. Участвовал в восстании 1830–1831 гг. и затем эмигрировал в Париж. Из его произведений наибольшей известностью пользовался роман «Вернигора».

32

Гоббема, Мейндерт (1638–1709) – голландский пейзажист, ученик Рейсдаля; из французских художников, носивших имя *Дюпре,* здесь, очевидно, имеется в виду Жюль *Дюпре* (1811–1889); *Берхем,* Клаас (1620–1633) – голландский пейзажист, *Моргенштерн,* Христиан (1805–1867) – немецкий пейзажист.

33

Полонез Костюшки, названный так в честь народного польского героя Тадеуша Костюшки (1746–1817), – одна из любимых музыкальных пьес эпохи. Полонез этот приписывали Огиньскому. Вопрос об авторстве полонеза остается до сих пор не разрешенным. См. Бэлза И, История польской музыкальной культурна, т. I, М, 1954, стр. 275.

Один из них, в *F-dur,* стал особенно известен. Он был издан с рисунком, изображавшим автора кончающим с собой выстрелом из пистолета в висок, – романтический комментарий, долгое время ошибочно принимавшийся за истинный факт.

Огиньский, Михаил Клеофас (1765–1833) – польский политический деятель, выдающийся композитор. Участвовал в восстании Костюшки. Эмигрировал после поражения восстания. Основанную на новых архивных изысканиях его биографию и характеристику музыкального творчества см. в кн.: Бэлза И., История польской музыкальной культуры, М., 1954.

«Бардом зеленого Эрина» (Ирландии) Лист называет Оссиана.

36

Липиньский, Кароль (1790–1861) – знаменитый польский скрипач, соперничавший с Паганини, автор четырех скрипичных концертов, ряда каприсов для одной скрипки, полонезов, фантазий и пр.

37

Майзедер, Иозеф (1789–1863) – австрийский скрипач и композитор, написавший ряд скрипичных произведений, в том числе полонезов.

38

Из полонезов *Вебера* (1786–1826) наиболее известен полонез *E-dur*. Лист мастерски обработал его для фортепиано с оркестром.

39

Среди сокровищ князей Радзивилл в Несвиже, их родовом поместье, можно было видеть в блестящую его эпоху двенадцать конских сбруй, разного цвета, украшенных драгоценными камнями. Там же можно было видеть также статуи двенадцати апостолов в натуральную величину, из массивного серебра. Роскошь эта не покажется уж столь поразительной, если вспомнить, что этот род, происходящий от последнего верховного жреца Литвы (которому при обращении в христианство были отданы в собственность все леса и все земли, принадлежащие культу языческих богов), владел 800 000 душ еще к концу XVIII века, хотя к этому времени его богатства значительно уменьшились. Не менее любопытным предметом упомянутой выше сокровищницы является картина, изображающая Иоанна Крестителя, с надписью по-латыни: «Во имя господа, Иоанн, ты победишь». Она была найдена Яном Собеским после победы, одержанной им под стенами Вены в палатке великого визиря Кара-Мустафы и после смерти Собеского была передана его вдовой, Марией д'Аркиен, одному из князей Радзивилл, с ее собственноручной дарственной надписью, гласящей о происхождении дара. Автограф, скрепленный королевской печатью, помещался на задней стороне картины. В 1843 году она находилась еще в Верках, под Вильной, в руках кн. Людвига Витгенштейна, который был женат на дочери кн. Доминика Радзивилла, единственной наследнице его несметных богатств.

40

Приводим отрывок из «Сна» Байрона в переводе М. Зенкевича (см. Байрон Дж., Избранные произведения, М., 1953, стр. 51).

41

Эреб, в греческой мифологии – самая мрачная часть «подземного мира» – ад.

42

«Jeszcze Polska nie zginsia!..» («Польша еще не погибла!..») – первые слова так называемой *«мазурки Домбровского»,* ставшей польским национальным гимном. Ян Генрик *Домбровский* (1755–1818) – польский генерал, участвовавший в восстании 1794 г. под руководством Костюшки. После потери Польшей независимости эмигрировал и стал организатором «польских легионов», задачей которых было вторжение в разделенную Польшу и восстановление польского государства. Слова песни написал известный польский поэт Юзеф *Выбицкий* (1747–1822), соратник Костюшки и Домбровского. Созданная неизвестным композитором музыка гимна распространилась во всех славянских странах с различным текстом (в частности, «Гей, славяне» – в России).

43

В 1830 году (29 ноября) в Варшаве вспыхнуло вооруженное восстание против русского царского самодержавия. Во главе польской армии восставшими был поставлен генерал Юзеф *Хлопицкий* (1771–1854), получивший власть диктатора.

44

При римском императоре *Диоклетиане* усилилось жестокое преследование христианства. Здесь Лист имеет в виду преследование царскими властями лиц, причастных к восстанию 1830–1831 гг.

45

Под *«катастрофой»* Лист разумеет разгром царскими войсками восстания 1830–1831 гг. в Польше.

46

Гомер – легендарный эпический поэт Древней Греции, которому приписывается авторство знаменитых эпических поэм «Илиады» и «Одиссеи». *Тассо,* Торквато (1544–1595) – итальянский поэт, автор рыцарской поэмы «Освобожденный Иерусалим», посвященной крестовым походам.

47

Pas de bisques – оживленный танец басков (народности, живущей в Пиренеях).

48

По легенде, изложенной римским поэтом *Овидием* (43 до н. э. – 17 н. э.) в «Метаморфозах», греческая девушка *Аталанта* отличалась быстротой бега.

49

Эпитетом *tableaux de chevalet* (картины «станковые» на мольберте, в данном случае, на пюпитре музыкального инструмента) Лист хочет подчеркнуть яркую образность мазурок Шопена.

50

В связи с восстанием 1830 года кн. Роман Сангушко был приговорен к пожизненной солдатчине н Сибири. Утверждая приговор, император Николай собственноручно добавил: «куда отправить в ножных кандалах». Семья осужденного, ввиду его тяжелой болезни, возбудила ходатайство при дворе о помиловании и была извещена, что мать осужденного, кн Евстафия, получит прощение сыну, если бросится на колени перед императором. Княгиня долго не соглашалась. Но сыну становилось все хуже. Она отправилась в Петербург. Начались переговоры, как выполнить требование. Были предложены унизительные формы исполнения требования, одна за другой отвергнутые княгиней, готовой уже безрезультатно вернуться домой. Наконец, было решено, что княгиня получит аудиенцию у императрицы, во время которой войдет император, и, в отсутствии других свидетелей, княгиня попросит на коленях прощение сыну. Во время приема у императрицы входит император… Видя, что княгиня не двигается с места, и полагая, что она не узнает царя, императрица сама поднимается. Княгиня тоже поднимается и выжидает стоя… Император смотрит на нее, медленно проходит залу… и выходит!.. Императрица вне себя хватает княгиню за руки со словами: «.Вы потеряли единственный случай!..» Потом княгиня рассказывала, что ноги у нее окаменели. Вспомнив, что тысячи поляков пострадали еще хуже, чем ее сын, она подумала, что скорее умрет, а не опустится на колени… Помилования она не получила, но века окружают ореолом священную память об этой польской женщине, подобной античным матронам доблестью.

51

В Варшаве до восстания 1830–1831 гг. наряду с русскими полками, в составе которых Лист отмечает наличие молодых русских офицеров, друзей поляков, существовали отдельные польские полки.

Такая «двойная игра двойной жертвенности и двойной измены» является темой поэмы А. Мицкевича «Конрад Валленрод».

53

Жиль Блаз – герой одноименного романа французского писателя и драматурга Лесажа (1668–1747).

Альмеи – «ученые» певицы и танцовщицы в Алжире, Тунисе и Марокко.

Эти слова были сказаны в присутствии знакомой нам особы.

56

Посвящение романа «Modeste Mignon» [«Модеста Миньон»].

Роман Бальзака «Модеста Миньон» посвящен «польке» (так сказано в посвящении); причем не называется имени Эвелины Ганьской, ставшей впоследствии женой Бальзака.

57

Старинный обычай пить здоровье чествуемой женщины из ее собственного башмачка – один из оригинальнейших пережитков энтузиастической галантности поляков.

58

Шатобриан, Франсуа Рене (1768–1848) – французский писатель-романтик и политический деятель реакционного толка.

59

«Mémoires d'outre-tombe», I – «Incantation» [«Замогильные записки», I – «Чары»].

Там же, III – «Atala» [«Атала»].

«Атала» – наряду с «Рене» – одно из наиболее известных беллетристических произведений Шатобриана.

Во этой и предыдущей сносках Листом, повидимому, допущена ошибка. Указанные произведения не входят в «Замогильные записки» Шатобриана.

61

В 54–57 строфах поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда» Байрон восхищается героизмом испанской девушки Августины, защищавшей с оружием в руках свободу родины от захватчиков.

62

Рассел, Вильям (1639–1683) – член английской палаты общин, видный вождь оппозиции. В 1679 г. был членом министерства, проведшего Habeas Corpus Act (закон о свободе личности). В 1683 г. был арестован и казнен по обвинению в заговоре против жизни Карла II.

63

Вольтер, Франсуа Мари (1694–1778) – французский философ, публицист, драматург и поэт; один из величайших французских просветителей. Указывая, что распространение в Польше взглядов Вольтера способствовало ее крушению, Лист становится на точку зрения монархистов и церковников.

64

Монтескье. Шарль Луи (1689–1755) – французский политический писатель и историк, гуманист и просветитель, борец за свободу личности, защитник идеи мирного сотрудничества народов.

Эти женские образы *(Гражина, невеста Валленрода. Роза, Зося)* взяты из произведений А. Мицкевича.

Пальма, Якопо (ум. в 1528 г.), прозванный Веккьо, т. е. Старший, в отличие от его внука Якопо (1544–1628), – крупный живописец венецианской школы, преимущественно портретист.

В примечании (опущенном нами) Лист «ввиду невозможности цитировать слишком длинные поэмы или слишком краткие выдержки» приводит «для прекрасных соотечественниц Шопена» «несколько строф» польского стихотворения «сердечного тона», где говорится о замечательных качествах молодых полек, о их живости, красоте, о том, как они любят всё полное жизни: песни, танцы, детей, весну, цветы, славную историю своей страны и т. д.

Дриады, ореады, нимфы, океаниды – по греческой мифологии, низшие божества; те из них, которые населяли леса, именовались дриадами, горы – ореадами, моря – океанидами, нереидами.

Нодье, Шарль (1780–1844) – французский писатель, один из первых романтиков, автор романа «Жан Сбогар», ряда фантастических новелл и сказок («La Fée aux miettes» – «Фея крошек») и легенд.

69

Оберон (король эльфов), *Титания* (его жена), *Ариэль* (веселый дух воздуха), *царица Маб* (фея сновидений) – персонажи английских феерий. *Ундина* – русалка.

Пери – крылатая фея

71

Джакопо Фоскари (герой исторической трагедии Байрона «Двое Фоскари») предпочел смерть изгнанию из родной, страны.

72

Ноктюрн *e-moll* (соч. 72) может дать нам некоторое понятие о неуловимо тонких, причудливых замыслах, какие Шопен особенно любил воспроизводить.

Это свое примечание о ноктюрне *e-mell* Лист (или, вернее, К. Витгенштейн) дополняет польским стихотворением Целецкой (урожд. Бнинской) туманно-сентиментального характера – .о «заре жизни, встречаемой со слезой на глазах», о «предчувствии борьбы», «ясности за угрюмой тучей», о «боли, обжигающей сердце», которое «больше ил о чем не просит».

73

Калло, Жак (ок. 1592–1635) – выдающийся французский художник-гравер. Особенно известна его серия «Ужасы войны».

Аттицизм – утонченность и образность речи (Аттика – самая культурная область Греции со столицей – Афинами).

75

Испить из кубка *Гебы* (богини бессмертия, по греческой мифологии) значит получить бессмертие. *Венера* – богиня красоты, *Минерва* – богиня мудрости.

76

Слова Шопена о плохом своем самочувствии во время больших публичных концертов были сказаны им, очевидно, самому Листу.

Правильнее было бы назвать *«дебютными»* концерты Шопена в Вене в 1829 г., если не считать его детских концертов и «прощальных» в Варшаве в 1830 г.

78

«Односложное имя» пианиста, выступавшего в Тешене (городок в Силезии), принадлежало, надо думать, Листу.

79

По греческой мифологии, титаны в своей борьбе с олимпийскими богами громоздили *Пелион на Оссу* (горы в Фессалии, окружавшие вместе с Олимпом живописную *Темпейскую долину)*.

80

Перро, Шарль (1628–1703) – французский писатель, автор превосходных сказок («Кот в сапогах», «Золушка», «Мальчик с пальчик», «Спящая красавица», «Синяя борода» и др.), сохранивших свое значение до наших дней.

81

Сент-Бев, Шарль Огюстен (1804–1869) – известный французский критик и поэт. Его яркие статьи, печатавшиеся в журналах по понедельникам, составили около 30 сборников «Бесед по понедельникам».

82

«Довольно известный виртуоз» – очевидно, опять-таки сам Лист.

83

В выражении Листа *«a la cour il faut être court*» («при дворе надо быть кратким») – игра слов: слова *cour* (двор) и *court* (короткий, краткий) произносятся по-французски одинаково.

Мнемозина (богиня памяти, по греческой мифологии) считалась матерью муз. *Мусагет* («водитель муз») – один из эпитетов Аполлона (бога солнца).

85

Название *«pensées fugitives»* («беглые мысли») часто давали своим произведениям композиторы салонной музыки.

86

Жозеф де Местр (1753–1821) – французский писатель и политический деятель реакционного толка, апологет монархизма и католицизма. Цитируя «тезис» де Местра о благотворном влиянии «просвещенного патриция» на развитие искусства, Лист тут же выдвигает «антитезис»: о разлагающем, унижающем влиянии знати на артиста (см. об этом вступительную статью).

87

Фирдоуси Абуль Касим – великий таджикский поэт X–XI вв., автор эпической поэмы «Шах-Намэ» («Книга царей»). Приводимый Листом анекдот из жизни Фирдоуси рассказывает и Гейне в стихотворении «Поэт Фирдоуси» (в сборнике «Романцеро»).

88

Эзоп (середина VI в. до н. э.) – легендарный греческий поэт, родоначальник жанра басен.

89

Карл V Габсбург – король Испании с 1515 по 1556 г. и император; избрание его финансировалось известными баварскими банкирами Фуггерами.

90

Амбросия – по греческой мифологии, напиток, дававший бессмертие; мысль Листа: занятие искусством часто приносит славу, но обрекает на голодное существование.

91

Камоэнс, Луис (1524–1580) – португальский поэт, автор поэмы «Лузиады», воспевающей подвиги Васко де Гамы.

Фидий – .великий греческий скульптор V в. до н. э.; *Апеллес* – греческий живописец IV в. до н. э.; *Жоскен Депре* (ум. 1521) – крупнейший композитор фламандской школы на рубеже XV–XVI в.; *Орландо ди Лассо* (ум. 1594) – последний крупный композитор той же школы; *Монтеверди,* Клаудио (1567–1643) – крупнейший итальянский композитор XVII в., один из создателей оперы; *Фео,* Франческо (ум. после 1745› – оперный композитор неаполитанской школы. Упомянутые композиторы XVI–XVII вв. были в эпоху Шопена – Листа полузабыты и интересовали только специалистов.

93

Панургово стадо – выражение из романа французского писателя Рабле, обозначающее толпу, безрассудно следующую за вожаком.

94

По греческой мифологии, *Урания* – муза астрономии, *Мельпомена* – трагедии, *Полигимния* – лирической поэзии, *Клио* – истории.

Поляк в кодексе вежливости сохраняет много позаимствованного у гиперболических обычаев восточных языков. Общеупотребительны обращения: *ясновельможный, светлейший господин {Jaunie Wielmoźny, Jasniu Oświşcony Pan)*. В разговоре обычно называют друг друга *благодателем (Dobrodzij),* приветствуют друг друга, в особенности мужчина женщину, словами: *падаю к ногам Ipadim du nóg;)*. Приветствие простого народа торжественно и просто по-античному: *Слава Богу (Slawa Bohu)*.

Ф. Нике в своей обширной и основательной биографии Шопена считает, что в описании Листом этого собрания друзей Шопена много «поэтической вольности».

Упоминаемый Листом «поэтический инструмент» состоял из стеклянных полушарий или дисков разных размеров (звук из них извлекался трением), был снабжен иногда клавиатурой и носил в Германии название Glasharmonika или просто Harmonika.

98

Упоминая о своем портрете, висевшем над роялем Шопена, Лист, должно быть, хочет подчеркнуть особенно дружеское отношение к нему Шопена. Отражение «прекрасного овала лица графини д'Агу» в стекле портрета «одного пианиста», т. е. самого Листа, – намек на близость их в ту пору.

99

Великий немецкий поэт *Генрих Гейне,* много лет живший в Париже эмигрантом, исключительно высоко ценил Шопена и его музыку. «Шопена следует признать гением в полном значении слова, – писал Гейне; – он не только виртуоз, он также и поэт, он может сделать для нас зримой ту поэзию, что живет в его душе, он композитор, и ничто не сравнится с наслаждением, которое он дает нам, садясь за рояль и импровизируя…» И дальше у Гейне следуют передаваемые Листом фантастические видения, воплощаемые Шопеном в звуках, а главное' – рассказ о напоминающей страдания Летучего голландца тоске обоих поэтов по родине (см. Гейне Г., Полное собрание сочинений изд. «Académie», том VI, 1936, стр. 371).

Heine, «Salon», *Chopin* [Гейне, «Салон», *Шопен]*.

Лист, делая сноску: «Гейне, Салон, Шопен», имеет в виду относящиеся к Шопену места из статей-писем Гейне, опубликованных под общим заглавием «О французской сцене» и включенных в четвертый том «Салона».

101

Иродиада – образ библейской мифологии.

102

Сад Гесперид – по греческой мифологии, один из подвигов Геркулеса состоял в том, что он достал золотые яблоки из этого сада.

103

В своих письмах Шопен часто упоминает имя жившего в Париже знаменитого немецкого композитора Джакомо *Мейербера* (1791–1864) и говорит об его операх. Например, в письме от 12 декабря 1831 Г. из Парижа он называет оперу «Роберт-Дьявол» «шедевром новой школы», которым Мейербер «обессмертил себя».

104

Нурри, Адольф (1802–1839) – выдающийся французский певец-тенор. Умер трагически; полагают, что покончил с собою. Шопен играл на органе в церкви во время отпевания Нурри.

105

Гиллер, Фердинанд (1811–1885) – немецкий пианист, композитор и дирижер. С 1828 по 1835 г. жил в Париже. О дружеских отношениях Шопена с Гиллером говорят письма к нему Шопена и медаль, выбитая в честь обоих композиторов.

106

Делакруа, Эжен (1798–1863) – замечательный французский художник. Друг и искренний поклонник Шопена, глубоко вникавший в его творчество. В 1838 г. написал замечательный портрет Шопена. О встречах и беседах Делакруа с Шопеном см. в «Дневнике Делакруа» (Москва, 1950). Шопен называл Делакруа «самым изумительным художником».

107

Арахна, по греческой мифологии, лидийская девушка, которая превзошла в искусстве ткать богиню Афину.

108

Немцевич, Юлиан Урсын (1757–1841) – известный польский поэт, историк, политический деятель, участник восстания Костюшки, автор «Исторических песен» (1816), оказавших большое влияние на развитие польской поэзии, создатель в Польше жанра исторического романа. Умер эмигрантом в Париже. По словам К. Ф. Рылеева (который переписывался с Немцевичем), Немцевич «возбуждал в сердцах сограждан любовь к отечеству, усердие к общественному благу, ревность к чести народной и другие благородные чувства».

109

Шопен и *Мицкевич* относились друг к другу с искренним уважением и горячей симпатией. Высоко ценя музыкальный гений Шопена, Мицкевич советовал ему посвятить себя созданию народной героической польской оперы. Поэзия Мицкевича подсказала Шопену настроения его баллад. Два стихотворения Мицкевича Шопен положил на музыку. О заботливом внимании к делам Мицкевича свидетельствует мало известное письмо Шопена к Гржимале от 16 апреля 1839 г., где Шопен развивает план издания на французском языке (с предисловием Ж– Санд) третьей части «Дзядов» с приложением «Отрывка», включающего цикл стихотворений Мицкевича – «Дорога в Россию», «Петербург», обращение «К русским друзьям» и др.

110

Гражина и *Конрад Валленрод* – имена действующих лиц в одноименных поэмах Мицкевича. Конрадом авали также героя третьей части драматической поэмы «Дзяды».

111

История знакомства и отношений Шопена и *Жорж Санд,* затронутая в книге Листа, но недостаточно глубоко и не во всем объективно оцененная, послужила предметом обстоятельного, добросовестного, основанного на первоисточниках исследования, написанного Влад. Карениным («Ж. Санд, ее жизнь и произведения», СПб., т. I – 1899, т. II – 1916).

112

Имеется в виду герой драматической поэмы А. Мицкевича «Дзяды», покончивший с собой из-за несчастной любви.

113

Мандзони, Алессандро (1785–1873) – итальянский поэт, писатель-романтик, автор проникнутого христианскими настроениями романа «Обрученные».

114

"Dichtung und Wihrheit» («Поэзия и Правда») – заглавие автобиографии Гете.

115

О Паганини, по поводу его смерти.

Смысл французской поговорки *«noblesse oblige»* («знатность обязывает»): человек знатный обязан руководствоваться высокими нормами поведения. Лист в некрологе Паганини, написанном в 1840 г., указывает, что к тому же обязывает гений.

116

Имеется в виду баллада Уланда «Des Sвngers Fluch» («Проклятие певца»).

117

Кавдинское ущелье – горный проход из Кампании в Самниум; римское войско, в IV в. до н. э., было здесь окружено самнитами и сдалось на унизительных условиях.

118

В оригинале у Листа сказано «un amphitryon nul avisé», т. е. «одному несообразительному амфитриону». Имя *Амфитриона* (греческая мифология) часто упоминается как синоним гостеприимного хозяина.

119

Мнение Листа о религиозности Шопена и его приверженности католицизму противоречит ряду известных биографических фактов (см. статью).

Среда, куда были перенесены, по словам Листа, «интимные связи» Шопена – Ж. Санд и ее окружение.

Временем некоторой «передышки в длинной истории мук» Польши Лист, очевидно, считает кратковременный период (совпадающий с молодостью Шопена), когда после Венского конгресса Варшавское герцогство обладало подобием конституции.

Сейчас, в эпоху сердечной дружбы между двумя братскими народами, особенно важно подчеркнуть высокое, свойственное подлинному гению умонастроение Шопена: ненавидя «коварного и вероломного победителя» – русский царизм и его приспешников, он был чужд всякому шовинизму, не питал вражды к русскому народу, к русской интеллигенции, дружески общался с русскими, давал им уроки, дарил и посвящал им свои произведения, причем такие выдающиеся, как фантазия *f-moll* или прелюдия *cls-moll* (соч. 45).

122

Аттила (? – 453) – грозный вождь гуннов.

123

Гораций (65 – 8 до в. э.) – римский поэт.

124

Лист ссылается на лозунг французской революции 1789 года: «свобода, равенство и братство».

125

Сопоставление Листом произведений скульптуры, живописи и музыки разных веков, стилей и жанров показывает широту восприятия Шопена (и самого Листа). Импроперии – особые церковные песнопения, исполняемые на «святой неделе». Они сочинены итальянским композитором Палестриной (1524–1594) для хора без сопровождения. Той же задаче в области литературных интересов немного дальше служит перечисление имен великих мировых поэтов. Обращает на себя внимание вторичное упоминание в книге имени Фирдоуси – «персидского Гомера», как назвал Лист выше великого таджикского поэта, писавшего на иранском языке.

126

Расин, Жан Батист (1639–1699) – французский писатель и драматург.

127

Фильд, Джон (1782–1837) – пианист и композитор, родом ирландец, долгое время живший в России; известен своими ноктюрнами для фортепиано.

128

Дуссек (правильнее Дусик), Ян (1760–1812) – чешский пианист и композитор.

129

Калькбреннер, Фридрих (1788–1849) – пианист И педагог; жил в Париже. Шопен высоко ценил способности Калькбреннера, его «чарующее туше, неслыханную ровность и мастерство в каждой ноте» (письмо к Войцеховскому от 12 декабря 1831 г.).

130

G. Sand, «Lucrezia Floriani» [Ж. Санд, «Лукреция Флориани»].

131

Гуммель, Иоганн Непомук (1778–1837) – немецкий пианист и композитор, ученик Моцарта.

132

Папагено, Томимо, Церлина, Мазетто, донна Анна – персонажи опер «Волшебная флейта» и «Дон-Жуан» Моцарта.

133

Автор романа «Юлия и Адольф» (подражание «Новой Элоизе», имевшее большой успех при своем появлении), генерал К., живший, в возрасте свыше восьмидесяти лет, в одном из поместий Волынской губернии в эпоху посещения нами этих мест, заказал, согласно обычаю, о котором идет речь, себе гроб, и гроб этот в течение тридцати лет стоял у дверей его комнаты.

(*Автор романа «Юлия и Адольф, или Необычайная любовь двух влюбленных на берегах Днестра»* – генерал Людвик Кропиньский (1767–1844), принимавший участие в восстании Костюшки и в походах Наполеона.

Интересно сопоставить с выспренними «мистическими откровениями» Листа (или его «неназванной сотрудницы») по поводу погребального одеяния Шопена ясный и убедительный ответ на этот вопрос, данный Листу лицами, близкими Шопену: «Достаточно было раз в жизни увидать Шопена, чтобы убедиться в том, что он был далек от малодушия думать перед лицом смерти о погребальном своем одеянии» (см. во вступительной статье ответ на 12-й пункт вопросника, обращенного Листом к близким Шопена).)

Польскому языку нельзя отказать в гармоничности и музыкальности. Жесткость языка не зависит постоянно и исключительно от обилия согласных, а от способа их сочетания; можно было бы даже сказать, что некоторым языкам присущ тусклый и холодный колорит только вследствие отсутствия определенных и сильно акцентируемых звуков. На тонкое и развитое ухо плохое впечатление производит неприятное и негармоничное сочетание разнородных согласных; частое повторение некоторых благозвучных сочетаний согласных придает специфичный оттенок языку, ритм и силу, в то время как преобладание гласных сообщает какой-то бледный оттенок, требуя для отчетливости известной растушевки. В славянских языках, правда, употребляется много согласных, но преимущественно в благозвучных сочетаниях. Фонетически язык богат, полнозвучен, гибок не ограничен неким средним узким регистром, выходит далеко за его пределы, применяя разнообразные интонации, то низкие, то высокие. Чем дальше на восток, тем заметнее эта филологическая черта; ее встречаешь в семитических языках; в китайском языке, например, одно и то же слово получает совершенно другое значение в зависимости от высоты голоса при его произношении. Твердое славянское *I,* звук, который очень трудно одолеть тому, кто не привык к нему с детства, нисколько не сух. На слух он производит впечатление, аналогичное ощущению, получаемому осязанием от плотного бархата, жесткого и мягкого одновременно. Неблагозвучные согласные (clapotantes) редки в польском языке, ассонансы же весьма употребительны; поэтому указанное сравнение можно применить и к общему впечатлению от польского языка на иностранцев. В нем встречается много звукоподражательных слов. Часто встречающиеся звуки *ch* (наше *х), sz* (наше *х*), *rz, cz,* ужасающие профана, однако вовсе не имеющие в себе ничего варварского (они произносятся приблизительно как наши *ж* и ч), способствуют этой звукоподражательности. Слово *dzwiek,* звук (читается: *дзвенк),* представляет собой достаточно показательный пример; трудно, кажется, лучше передать ощущение звучания камертона. Помимо различных rpvnn согласных – звонких, шипящих, свистящих, гортанных, – употребляются многочисленные дифтонги и носовые гласные: гласные *а* и е со значком внизу – *q* и *г,* произносящиеся как *он* и *ен.* Наряду с *с (ц),* произносимым очень мягко, есть еще *с* со значком – *t (ць), s* со значком – *ś (сі).* Буквой *z* изображаются три звука – как бы

звуковой аккорд: *ź [ж]. z (з)* и *ż (зь). У* соответствует русскому *ы.* – Эти мелкие отдельные элементы придают речи женщин певучий или протяжный оттенок, который они обычно переносят на другие языки; при этом, однако, очарование становится изъяном, мешает пониманию и не нравится. Многие вещи и люди гибнут при пересадке на чужую почву; прежде выигрышное, даже неотразимое, становится непривлекательным и чуждым единственно в силу перемены освещения, вследствие которой тени теряют глубину, а световые блики – блеск и яркость. Говоря на родном языке, польки имеют обыкновение свою речь, касающуюся предметов серьезных и грустных, сменять детской болтовней. Не для того ли, чтобы сохранить и подчеркнуть свои женские привилегии в момент, когда они снизошли до того, что стали серьезны, как сенаторы, мудры, как министры, глубокомысленны, как престарелые богословы, изощренны, как немецкие метафизики? Но стоит только польке перейти в веселое настроение, засверкать огнями своего очарования, распространять аромат своей души, подобно цветку, подставляющему свой венчик под теплый луч весеннего солнца и испускающему благоухание – свою душу, так сказать, которым каждому смертному так приятно дышать и упиваться, точно райским блаженством, – как она перестает, повидимому, следить за своей речью, подобно простым смертным, населяющим сию долину слез. Она разливается соловьем, слова превращаются в рулады, доходящие до верхов диапазона сопрано, рассыпаются трелями – подобием трепетания капелек росы; триумф очарователен, а еще очаровательнее запинки, прерываемые смешками, восклицаниями! Следуют затем нотки органного звучания высокого регистра человеческого голоса; они вдруг опускаются по полутонам и четвертям тонов и останавливаются на низкой ноте, через бесконечные модуляции, неожиданные, оригинальные, поражающие ухо, непривычное к подобной узорчатости, покрытой тонким налетом иронии и насмешливости, напоминающей напевы некоторых птиц. Подобно венецианкам, польки любят *щебетать;* отдельные слова их милой болтовни они роняют из своих уст порой точно горсть перлов в серебряный бассейн, порою точно искры, за которыми следишь любопытным взором, как они сверкают и гаснут, если только одна из них не западет в сердце, которое она может погубить и иссушить, если оно не обладает секретом противодействия, или возжечь в нем пламя славы и геройства, как спасительный маяк в жизненную бурю. Во всяком случае польский язык в устах женщин гораздо мягче и нежнее, чем в устах мужчин. Когда последние ставят себе целью изящество речи, они придают ей

отпечаток мужественной звучности и энергии, в соответствии с приемами красноречия, которое некогда высоко почиталось в Польше. Поэзия почерпает в этих многочисленных и разнообразных источниках многообразие ритмов и размеров, богатство рифм и созвучий, что позволяет ей, так сказать, музыкально воплощать колорит описываемых чувств и действий не только в коротких звукоподражаниях, но и в длинных тирадах. – Не без основания проводили между польским и русским языком аналогию такую же, какая существует между языком латинским и итальянским. И в самом деле, русский язык отличается большей благозвучностью, томностью, чувствительностью. Благодаря ритмичности он очень удобен для пения; прекрасные стихи Жуковского и Пушкина, например, заключают в себе, так сказать, мелодию, намеченную стихотворным размером. Можно, кажется, прямо извлечь ариозо или нежное *canttb'le* из некоторых стансов, вроде «Черная шаль», «Талисман» и многие другие. – У древнеславянского языка, языка восточной церкви, совершенно другой характер. Ему присуща величавость, суровость, монотонность, как византийскому культовому искусству; у него обличив языка священного, послужившего одному единственному чувству, не приспособленного к мирским страстям, к плоским житейским нуждам.

135

По мнению Листа, Шопен сторонился политических друзей Ж. Санд, чувствуя себя среди них «чужим».

Каталани, Анджелика (1780–1849) – знаменитая итальянская певица, гастролировавшая в Варшаве зимой 1819/20 г.

137

Живный, Войцех (Адальберт) (1756–1842) – чешский пианист-педагог, живший в Польше. Учитель Шопена и друг всей его семьи. Поклонник классической музыки, в частности И. С. Баха. В письмах Шопен всегда отзывался о Живном с любовью и уважением.

138

Сообщение Листа о регулярной материальной помощи кн. Радзивилла родителям Шопена на воспитание сына оспаривается многими его биографами.

139

Титул *княгини Лович* был присвоен жене в. кн. Константина, наместника Польши.

Указываемую мазурку Шопен играл, надо думать, самому Листу.

141

Сумэ, Александр (1788–1845) – французский поэт и драматург, автор драмы «Норма» и оперного либретто «Осада Коринфа» для Россини.

142

G. Sand, «Lucrezia Floriani» [Ж. Санд. «Лукреция Флориани»]

143

Q. Sand, «Lucrezia Floriani» [Ж– Санд. «Лукреция Флориани»].

Анализ романа Ж. Санд «Лукреция Флориани» (1846) с точки зрения сходства главного его образа – князя Кароля – с его предполагаемым прототипом-Шопеном – дан в указанной книге Влад. Каренина «Ж. Санд, ее жизнь и произведения», т. II, стр. 499–524.

144

Речь здесь идет не о первом варшавском увлечении – «идеале» юного Шопена – его соученице по консерватории, певице Констанции Гладковской, а о предмете второго его «романа» – Марии Водзинской, помолвка с которой (уже за границей) была расстроена ее аристократической родней.

145

Луини, Бернардино (ок. 1480–1532) – итальянский художник ломбардской школы.

146

Говоря о гениальных женщинах, Лист, надо полагать, имеет в виду Ж. Санд.

Весь этот рассказ «приехавшего из Парижа друга Шопена» (т. е. самого Листа) показывает его недостаточную осведомленность в фактах биографии Шопена юношеского периода.

148

Эльснер, Юзеф (1769–1854) – крупный польский композитор (автор 19 опер на польском языке), музыкальный деятель (основатель Варшавской консерватории), педагог (учитель композиции Шопена и многих других польских музыкантов). Эльснер еще до окончания Шопеном консерватории признал его «музыкаль ным гением». Письма Шопена к Эльснеру свидетельствуют о большом уважении Шопена к своему учителю. Эльснеру посвящена соната *c-moll,* соч. 4.

149

Говоря, что Шопен в Вене «не произвел сенсации» своими выступлениями, Лист не учитывает политических настроений венской публики не в пользу польского музыканта, который приехал из восставшей Варшавы.

150

Чарторыская (урожд. Радзивилл), Марцелина (1817–1894), жена Александра Ч. (сына Адама Ч.), – польская пианистка, любимая ученица и друг Шопена

151

Потоцкая, Дельфина – Гр. *Дельфина Потоцкая* (урожд. Комар) (1807–1877), отличавшаяся красотой, музыкальностью и прекрасным голосом, была с Шопеном в долголетней дружбе.

152

Из указанных Листом польских друзей Шопена наиболее близкими к нему за границей были Юлиан *Фонтана* (1810–1869), соученик его по Варшавской консерватории, издатель посмертных произведений Шопена, и Войцех (Альберт) *Гржимали* (1793–1855). С ними Шопен чаще и теснее всего общался в Париже, к ним сохранилось наибольшее количество его писем.

153

17 песен Шопена (исключительно на польские тексты) изданы после его смерти в 1855 г., с согласия родных Шопена, его другом Ю. Фонтаной. В новых русских переводах они изданы в Москве Музгизом в 1950 г.

154

Кальдерон де ла Барка, Педро (1600–1681) – испанский драматург.

155

Терборх, Герард (1617–1681) – крупный голландский живописец.

156

Латур, Морис (1704–1788) – французский живописец-портретист.

157

Прямые высказывания Шопена в его письмах говорят о там, что он сознательно «старался писать польскую музыку» и вовсе не «был бы удивлен, – как говорит Лист, – если бы услышал, что его называют польским музыкантом». «Ты знаешь, – пишет Шопен лучшему своему другу Войцеховскому из Парижа 25 декабря 1831 г., – как я стремился почувствовать нашу народную музыку и отчасти достиг этого». Однако он «не принимал решения», как пишет Лист, «перенести в прошлое» «славные патриотические подвиги» польского народа, другими словами – писать оперу на историко-героический сюжет.

Мы с удовольствием процитируем здесь несколько строк гр. Карла Залуского, ориенталиста и выдающегося австрийского дипломата, внука кн. Огиньского, автора полонеза со странной обложкой, о котором у нас была речь выше. Среди множества соотечественников Шопена Залускому, превосходному музыканту, быть может, лучше всего удалось уловить смысл, суть, дух его творчества. В интересной статье о Шопене, помещенной в венском литературном журнале «Die Dioskuren», И, этот дипломат и в то же время изысканным поэт и ориенталист пишет:

«Ни одно произведение Шопена не является таким показательным для взора, проникающего изумительное богатство его замыслов, как его прелюдии. Эти нежные, часто совсем миниатюрные пьесы исполнены такого чувства, что, слушая их, нельзя не отдаться во власть внушаемого ими поэтического настроения. Они вызывают живые волшебные образы или, так сказать, самозарождающиеся поэмы, дающие воплощения устремлениям сердца. Полна движения, страсти, а в конце так горестно спокойна прелюдия в *fis moll;* она невольно наводит на такие мысли:

«Es rauschen die Fфhren in herbstlichen Nacht.
Am Meer die Wogen erbrausen,
Doch wildere Sturme mit bфserer Machl
In Herzen der Sterblichen hausen.
Denn ruht wohl die See bald und seufzet kein Ast,
Das Herz, ach! muss grollen und klagen,
Bis dass ein Glфcklein es mahnet zur Rast,
Und jetzo es aufhфrt zu schlagenb
[«В осеннюю ночь деревья гудят,
И море бушует волнами.
Но бури свирепей, сильнее шумят,
Что движут людскими сердцами.
Вот море утихло, и ветвь не скрипит,
А сердце все плачет устало.
Уже колокольчик урочный звенит -
И биться оно перестало!»]

Две прелестные противопоставляемые темы напоминают ландшафты в духе Теокрита [*Теокрит* (или Феокрит) – греческий поэт III в. да н. э., автор идиллий (картинок) из сельской, пастушеской жизни.], журчащий ручей и наигрыши пастушеской свирели. Замыслу распределить роли между обеими руками соответствовало двойное изложение, причем в таких почти

микроскопических взаимоотношениях аналогии и контрасты кажутся чудесными. Они напоминают те изумительные пейзажи, которые на самом незначительном пространстве умещают огромное содержание. В упомянутой выше прелюдии можно насчитать едва только полторы тысячи нот, на исполнение которых требуется почти только од на минута. В другой прелюдии слышатся издали звуки церковного органа или загробные жалобные звуки при бледном лунном свете, в котором призрачно снуют светляки. В третьей бродит по берегу моря певец, и дыхание живой стихии несет ему с собою неведомые голоса далеких миров.

Некоторые произведения Шопена имеют уже ставшие традиционными истолкования. Кто не знает о прелюдии в *Des-dur,* возникшей на Балеарских островах в ненастный день? Равномерно и непрерывно падают дождевые капли при свете солнца; небо затем омрачается, гроза приводит в содрогание природу. Она проходит, и снова улыбается солнце, а дождевые капли всё продолжают падать…»

Ныне в народно-демократической Польше силу воздействия музыки Шопена и степень понимания соотечественниками Шопена его вдохновений, как национального польского достояния, можно вполне сравнивать с силой воздействия творчества величайшего польского поэта Адама Мицкевича, а тем более Юлиуша *Словацкого* (1809–1849) и Зигмунта *Красинского* (1812–1859). Отметим большую любовь Листа и восторг по отношению к соотечественникам Шопена – полякам.

160

Понятовский, Юзеф (1762–1813) – племянник короля Польши Станислава Августа. Принимал участие в восстании Костюшки. С 1806 г. – один из генералов Наполеона. В битве под Лейпцигом командовал арьергардом французской армии. Отступая, бросился в реку вплавь, так как мосты были разрушены, и утонул.

161

Друг Шопена, *музыкант,* «восторженный его слушатель» – Лист.

162

Ван-Дейк, Анггонис (1599–1641) – крупный фламандский живописец-портретист, ученик Рубенса.

163

«Существо высокое», но, по мнению Листа, «не подходившее» Шопену, – Ж. Санд.

164

[G. Sand], «Lettres d'un voyageur» [Ж. Санд, «Письма путешественника»].

165

Пигмалион – по греческой мифологии, художник-скульптор, влюбившийся в изваянную им статую прекрасной девушки *Галатеи.* По его мольбе, богиня Афродита оживила статую, и Галатея стала женой Пигмалиона. Миф о Пигмалионе и Галатее широко использован в мировой литературе и искусстве.

Лара, Манфред, Каин – герои произведений Байрона.

167

По греческой легенде, люди, взглянув на *Горгону* (с шевелюрой из змей), превращались от ужаса в камни.

Эльвира – «жертва» любви Дон-Жуана. Поэт *Стенио,* герой романа Ж. Санд «Лелия», – «жертва» любви к Лелии, приведшей его к самоубийству.

169

Под музыкантом, другом Шопена, познакомившим его с Ж. Санд, снова надо разуметь Листа.

170

Говорится о войне 1830–1831 гг. восставшей Польши с русским царизмом.

«André» [«Андре»]. – роман Ж. Санд.

«Lettres d'un voyageur» [«Письма путешественника»].

«Spiridion» [«Спиридион»]. – роман Ж. Санд.

«Lettres d'un voyageur» [«Письма путешественника»].

175

«Веверлей» – роман знаменитого английского писателя Вальтера Скотта (1771–1831).

«Lucrezia Floriani» [«Лукреция Флориани»].

177

Письма Шопена, всегда трезвые, ясные, фактические, показывают, что Лист был неправ, приписывая Шопену такую склонность к несбыточной мечтательности.

178

Исправляем ошибочную дату французского оригинала (не 1837 год, а 1838 год).

179

«Dahin… lass uns zielin» – слова песни Миньоны из романа Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера».

«Lucrezia Floriani» [«Лукреция Флориани»].

181

«Lucrezia Floriani» [«Лукреция Флориани»].

182

«Lucrezia Floriani» [«Лукреция Флориани»]

183

Линней, Карл (1707–1778) – шведский естествоиспытатель.

Лаура де Новее – «идеальная» возлюбленная Петрарки, прославленная им в сонетах, канцонах и в аллегорической поэме «Триумфы». *Элеонора д'Эсте* – сестра герцога феррарского Альфонса II, предмет задушевной дружбы и почтительной любви Тассо, как рисует их отношения Гёте в драме «Торквато Тассо», *Навзикая,* дочь феакийского царя – целомудренная, скромная героиня одной из сцен «Одиссеи». *Сакунтала (Шакунтала)* – героиня одноименной драмы древнеиндийского поэта Калидасы. *Джульетта* – обаятельная юная героиня трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта». *Монима,* царица Понта – героиня трагедии Расина «Митридат». *Тэкла* – действующее лицо драматической трилогии Шиллера о Валленштейне, его дочь, смелая, верная долгу девушка. *Гретхен* – простодушно-женственная, чистая и невинная в своем «грехопадении» героиня трагедии Гёте «Фауст».

185

В немецком переводе книги Листа указана прелюдия *Des-dur* (№ 15), а не *fis-moll* (№ 8). Некоторые биографы связывают с рассказанным Ж– Санд эпизодом прелюдию *fi-moll* (№ 6). Впрочем, вряд ли можно вообще утверждать, что эта майоркская импровизация Шопена получила законченную форму в виде определенной его вещи.

Можно думать, что с мыслью о переживаниях на Майорке и путешествии с Ж– Санд в Геную, кроме некоторых прелюдий, связана и написанная позднее баркарола Шопена соч. 60.

Мильтон, Джон (1608–1674) – английский поэт.

188

Софрония и Олинд – персонажи одного из эпизодоа поэмы Тассо «Освобожденный Иерусалим» (песнь II), осужденные на сожжение и готовые жертвовать жизнью для спасения друг друга.

189

«Ночь» – скульптура Микеланджело.

190

Под *великим* мастером-романтиком, вероятно, имеется в виду Берлиоз.

191

Согласно греческой легенде, *Фаэтон,* сын бога Аполлона, выпросил у отца позволение править колесницей солнца, но не сдержал лошадей, направил их слишком близко к земле, чем вызвал засуху и пожары; по просьбе жителей земли, был поражен Зевсом.

Сталь, Жермена (1766–1817) – французская писательница, выступавшая поборницей эмансипации женщин.

Обстоятельства разрыва Шопена и Ж. Санд подробно освещены в названном выше исследовании Влад. Каренина.

Канефоры (греч.) – девушки, которые несли корзины с цветами во время шествий к храмам для жертвоприношений.

195

Имеется в виду греческий миф о смерти *Геркулеса:* жена его *Деянира,* приревновав, подарила ему на память пропитанную ядом рубашку, которая и была причиной его мучительной смерти.

Гутман, Адольф (Игнац) (1819–1882) – пианист и композитор; один из любимейших учеников Шопена; ему посвящено скерцо *cis-moll.* Многие о нем упоминания в переписке и два письма к нему Шопена говорят о большой их дружбе.

197

В Англию Шопен поехал по приглашению своей ученицы Джен Стирлинг, питавшей к нему глубокие дружеские чувства.

Уже в течение многих лет в Англии произведения Шопена были широко известны и очень любимы. Они часто исполнялись лучшими виртуозами. В одной современной брошюре, изданной в Лондоне под заглавием «An essay on the works of F. Chopin» («Очерк творчества Шопена»] Весселем и Стапльтоном, мы находим нижеследующие справедливые строки. Исключительно удачен эпиграф этой маленькой брошюры; ни к кому так не подходят два стиха из Шелли, как к Шопену (из «Петера Белла», III):

«He was a mighty poet – and
A subtle-sayled psychologist»
[«Он был могучим поэтом
И тонким сердцеведом»].

Автор цитируемых страниц с энтузиазмом говорит об этом «оригинальном гении, не скованном никакими условностями, никаким педантизмом…», об «излияниях души, отвернувшейся от мира и преисполненной печали», о «музыкальных потеках слез и лучезарности», о «несравненных перевоплощениях мимолетных мыслей и тонкой нежности», придающих мельчайшему наброску Шопена огромную ценность. «Одно бесспорно, – говорят он дальше: – необходимо быть совершенным пианистом, чтобы правильно понять и технически верно исполнить его *прелюдии* и *этюды.* Для того хе, чтобы их постигнуть вполне, чтобы придать жизнь и язык всей бесконечной изощренности их, надо быть одновременно почтам, мыслителем и музыкантом. В своих произведениях Шопен инстинктивно избегает общи: мест. Тщетно стали бы искать у него скучной темы, опошленной секвенции, устаревшей каденции или последовательности, обыденной фразы или пассажа, скудной гармонии, неуклюжего контрапункта среди его произведений, отличительными признаками которых являются необычное и благородное чувство, оригинальная и изобретательная обработка, сильная и действенная в своей новизне и свежести мелодика и гармония. В произведениях Шопена заключено, на наш взгляд, целое волшебное царство, куда не ступала ни одна человеческая нога, даже великих композиторов. Чтобы отдать этой музыке должное, необходимо серьезно захотеть понять ее и оценить… Своим *полонезам* и *мазуркам* Шопен придал характерные, черты, явно отличающие национальную музыку его родины от всех прочих стран: на ней печать редкой идиосинкразии, причудливости и фантастичности, привлекательного смешения печали и радости – отличительной

черты музыки северных народов, у которых в языке наблюдается такое пристрастие к согласным…»

199

Лист, должно быть, имеет в виду *ноктюрн e-moll,* написанный еще в 1827 г. и изданный посмертно в 1855 г., и, возможно, *вальс e-moll,* изданный в 1868 г. Сочинения, выпущенные в свет в 1855 г., с согласия родных Шопена, его другом Ю. Фонтаной, как соч. 66–74, показывают, что желание Шопена уничтожить свои незавершенные сочинения не было выполнено.

Также сохранились среди бумаг Шопена и были опубликованы «несколько страниц» его «школы» для фортепиано.

201

Schiller. «Die Ideale» [Шиллер, «Идеалы»].

Бокаж, Пьер Франсуа (1799–1862) – французский актер.

Бокаж, один из самых знаменитых артистов времени Дорваль [*Дорваль,* Мари (1798–1849) – французская актриса.], был в драматическом искусстве одним из самых блестящих представителей неистового романтизма и как таковой в течение некоторого времени был высоко ценим в Ноане.

Домыслы Листа относительно умонастроения Шопена (будто бы он «не мог устоять перед огромным соблазном смерти») представляются совершенно неправдоподобными.

204

В своем описании последних дней и кончины Шопена Лист использовал преимущественно «воспоминания» ксендза Александра Еловицкого, одного из самых реакционных представителей польской эмиграции в Париже. Еловицкий, бывший школьный товарищ Шопена, не постеснялся явиться к тяжело больному без приглашения, с целью всякими иезуитскими методами вернуть свободомыслящего Шопена на лоно католической церкви или, по крайней мере, обставить его смерть подобающими обрядами. Надо вообще не забывать, что с жизнью Шопена связано много легенд, часто противоречивых и неправдоподобных. См., например, об этом указанное сочинение Влад. Каренина, т. II стр. 601–602.

205

Беллини, Винченцо (1801–1835)– итальянский композитор, автор популярных в свое время опер: «Сомнамбула», «Норма», «Пуритане» и др., отличавшихся мелодичностью и драматизмом.

206

Керубини, Луиджи (1760–1842) – выдающийся композитор, теоретик и педагог, живший в Париже, автор оперы «Медея» (1797), где звучит суровый пафос революции.

207

Гр. *Дельфина Потоцкая* (урожд. Комар) (1807–1877), отличавшаяся красотой, музыкальностью и прекрасным голосом, была с Шопеном в долголетней дружбе. Ей посвящен концерт *f-moll* и вальс *Des-dur* (соч. 64 № 1). Письма к ней Шопена, опубликованные в отрывках, сомнительны в своей достоверности. Свидетели рассказанной Листом сцены А. Гутман и О. Франком м указывают другие сочинения, спетые Потоцкой умирающему Шопену.

Страделла, Алессандро (ум. 1681) – итальянский композитор, автор опер и ораторий.

Марчелло, Бенедетто (1686–1739) – венецианский композитор, автор ряда камерных и культовых сочинений.

Ребер, Наполеон-Анри (1807–1880) – французский композитор.

Лефебюр-Вели, Луи (1817–1869) – французский органист и композитор.

212

Виардо. Полина (1821–1910) – знаменитая певица большой музыкальной культуры. Друг Шопена и Ж– Санд, которой послужила прообразом героини романа «Консуэло». Переложила для пения несколько мазурок Шопена. О П. Виардо см. статью Листа в переводе Серова («Советская музыка», 1955, № 3).

213

Кастеллан, Жанна (1819 – после 1860) – французская певица (драматическое сопрано).

Лаблаш, Луиджи (1794–1858) – знаменитый певец (бас), выступавший в Милане, Венеции, Вене; вершины славы достиг в Париже.

215

Чарторыские, Адам и Александр (сын) – руководящие фигуры польской эмиграции в Париже, представители аристократической, реакционной партии. Шопен бывал у них, давал уроки Марцелине Чарторыской (жене Александра Ч.).

Франкомм, Огюст (1808–1884) – выдающийся виолончелист, профессор Парижской консерватории, близкий друг Шопена.

217

Лихновский, Феликс (1814–1848) – отпрыск магнатского польского рода, служил в армии. В 1847 г. принял участие в первом прусском ландтаге как член курии господ и один из главных представителей консервативной партии. К этой же партии принадлежал и во франкфуртском парламенте. В 1848 г. был смертельно ранен восставшими.

218

Франча, Франческо (1450 – 1517) – итальянский золотых дел мастер, потом живописец картин на религиозные сюжеты.

219

Перуджино, Пьетро (ок. 1446–1523) – итальянский художник, учитель Рафаэля.

Плейель, Камилл (1788–1855) – композитор, владелец фортепианной фабрики в Париже, издатель многих произведений Шопена, посвятившего ему французское издание своих 24 прелюдий.

221

См. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, 1833–1864, publiйe par M Daniel Ollivier. Vol, I–II, Paris, 1933–1934.

222

См. Franz Liszts Briefe. Gesammelt und herausgegeben von La Mara, Bd. II, 1893, стр. 217; «Будьте любезны, – пишет Лист известному венгерскому пианисту и композитору Эде Михаловичу, – доставить прилагаемое письмо изящному и восхитительному переводчику моего „Шопена“ – г-же Оттилии Вашт».

223

См., напр., письмо Листа к Ла Мара от 3 февраля 1876 года, в котором Лист пишет, что ее «любезное согласие изложить „Шопена“ на прекрасном немецком языке» его «чрезвычайно обрадовало»… «Сердечная благодарность за это; в ближайшем будущем я вышлю Вам пересмотренный (французский) экземпляр книги, и надеюсь, что работа пойдет у Вас легко и будет Вам приятной…» (Franz Liazts Briefe, цит. изд., т. II, стр. 236).

См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. II, стр. 294.

Рекомендация Листа была принята к исполнению и издание «Gesammelte Schriften» началось действительно в 1880 году с публикации немецкой версии «Шопена». Одна глава из книга – «Личность Шопена» – была также издана Брейткопфом и Гертелем в виде отдельного оттиска в том же 1880 году.

Немецкий перевод Ла Мара переиздавался неоднократно: в 1896 году вышло второе издание; в 1910 году – третье, в 1924 году – четвертое.

225

См. Бальзак О. де., Кузина Бетта, Собрание сочинений, т. XI, 1936. стр. 179–180.

226

См. Franz Liszts Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein. Herausgegeben von La Mara, в сб.: Franz Liszts Briefe, цит. изд., тт. IV–VII, Лейпциг.

227

См. письмо К– Витгенштейн Листу (от 8 апреля 1851 года), опубликованное П. Раабе в его монографии о Листе (Raabe P., Franz Liszt, т. II, Штутгарт и Берлин, 1931, стр. 175).

228

См. там же, стр. 175.

См. Raabe P., Franz Liszt, цит. изд., т. II, стр. 175).

230

См. Стасов В., Новая биография Листа «Северный вестник», 1894, № 12

231

См. Karlowicz M., Niewydane, dotychezas Pamiqtki po Chopinie, Warszawa, 1904, стр 351.

232

См. Karłowicz M., Niewydane dotychczas Pamiatki po Chopinie. Warszawa, цит. изд., стр. 353 – 367

233

См. Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt, Bd. I, Leipzig, 1895, стр. 129.

См. Franz Listzts Briefe, цит. изд., т. VIII, стр. 61.

235

См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. I, стр. 92–93.

См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. IV, стр. 54.

237

См. там же, стр. 60.

238

См. там же, стр. 63

239

См. Franz Lisizts Briefe, цит. изд., т. IV, стр. 250.

240

Имеется в виду статья Листа «По поводу учреждения общества Гёте в Веймаре».

241

См. Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt, цит. изд., т. III, стр. 31.

242

См. там же, т. I, стр. 227–228.

243

Речь идет, вероятно, о появившейся на польском языке статье М. Карасовского «Юношеские годы Шопена».

См. Franz Lisizts Briefe, цит. изд., т. VII, стр. 122. Отзыв о вышедшей позднее двухтомной биографии Шопена, написанной Карасовским, Лист сообщает К. Витгенштейн в письме от 19 февраля 1877 г. (см. там же, стр. 176).

245

См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. VII, стр. 124

246

См. там же, стр. 148.

См. Ленин В. И., Собрание сочинений, изд. 4-е, т 20, стр. 403.

См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. VIII, стр. 199.

249

См. там же, т. VII, стр. 100.

См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. II, стр. 291.

Характерно, что спустя четверть века после смерти Шопена Лист писал В. Ленцу: «Я думаю, что Вы преувеличиваете влияние парижских салонов на Шопена. Его душа ни в какой мере не была затронута ими».

См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. VIII, стр. 61.

См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. IV, стр. 6.

См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. VII, стр. 175.

См., напр., Sydow B., Um Chopins Geburtsdatum, Sonderdruck aus der Zeitschrift «Die Musikforschung», Heft 3/4, 1950, Kassel und Basel.

«Этой даты, – заканчивает свое небольшое, но обстоятельное исследование Б. Сыдов, – следует в будущем придерживаться во всех биографиях, энциклопедиях, исторических и учебных книгах, чтобы покончить с хаосом относительно даты рождения Шопена».

См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. VII, стр. 200.

См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. VII, стр. 122–123.